32101 080156175

Digitized by Google

E480
.52q
S A F)
1, Text

Library of

Princeton University.
Estate of
Junius S. Morgan '88

GESCHICHTE UND KRITISCHER KATALOG

DES DEUTSCHEN, NIEDERLÄNDISCHEN UND FRANZÖSISCHEN KUPFERSTICHS IM XV. JAHRHUNDERT

VON

MAX LEHRS

ERSTER TEXTBAND

HIERZU TAFELBAND I

MIT TAFEL 1—43

WIEN 1908

GESELLSCHAFT FÜR VERVIELFÄLTIGENDE KUNST

GESCHICHTE UND KRITISCHER KATALOG

DES DEUTSCHEN, NIEDERLÄNDISCHEN UND FRANZÖSISCHEN KUPFERSTICHS IM XV. JAHRHUNDERT

Digitized by Google

GESCHICHTE UND KRITISCHER KATALOG

DES DEUTSCHEN, NIEDERLÄNDISCHEN UND FRANZÖSISCHEN KUPFERSTICHS IM XV. JAHRHUNDERT

VON

MAX LEHRS

ERSTER TEXTBAND

HIERZU TAFELBAND I

MIT TAFEL 1–43

WIEN 1908

GESELLSCHAFT FÜR VERVIELFÄLTIGENDE KUNST

Digitized by Google

DIESES WERK IST GEDRUCKT IN 25 MIT DEN BUCHSTABEN DES LATEINISCHEN ALPHABETS BEZEICHNETEN SUBVENTIONSEXEMPLAREN (A–Z), 15 RÖMISCH NUMERIERTEN PRÄSENTATIONSEXEMPLAREN (I–XV), 100 ARABISCH NUMERIERTEN HANDELSEXEMPLAREN (1–100)

EXEMPLAR 83

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

DRUCK DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI

Digitized by Google

WOLDEMAR VON SEIDLITZ

ZUGEEIGNET

NE430
.L52g
(SAP)
v.1, Text

749145

Digitized by Google

DIE vorliegende Arbeit ist das Ergebnis fünfundzwanzigjähriger eingehender Beschäftigung mit dem deutschen, niederländischen und französischen Kupferstich des XV. Jahrhunderts. Als ich sie im Jahre 1882 begann, stand der Plan einer Geschichte der Anfänge des Kupferstichs und eines neuen Peintre-Graveurs für das XV. Jahrhundert bereits klar vor mir. Die Vorarbeiten und Studien in fast allen europäischen Kupferstichkabinetten verdichteten sich naturgemäß während dieses langen Zeitraums zu einer Reihe von Monographien und Artikeln in Zeitschriften, bei deren Veröffentlichung mich stets der Gedanke an eine spätere Revision und an die Vereinigung in einem Peintre-Graveur des XV. Jahrhunderts leitete.

Dank dem außerordentlichen Entgegenkommen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien und dem nie ermüdenden Eifer meines lieben Kollegen Friedrich Dörnhöffer, Leiter der Kupferstichsammlung an der k. k. Hofbibliothek zu Wien, konnte der Plan in so glänzender Weise zu Ende geführt werden, wie ich es nicht zu hoffen gewagt hätte, und wie es auch durch einen Verlagsbuchhändler niemals hätte geschehen können. Um die bei einem Peintre-Graveur unerläßliche Handlichkeit zu ermöglichen, sah die Gesellschaft von dem sonst für ihr Geschichtswerk üblichen großen Format ab und genehmigte den Druck des Textes in Großoktav. Die zahlreichen Tafeln mit mehr als 600 Abbildungen wurden zu einem Atlas in größerem Format vereinigt, und dadurch zugleich die Benutzbarkeit der Tafeln neben dem Text ermöglicht.

Der Peintre-Graveur umfaßt, wie schon gesagt, lediglich die Arbeiten der Kupferstecher bis zum Jahre 1500, deren Tätigkeit vorwiegend dem XV. Jahrhundert angehört oder doch nur, wie beim Meister Meister oder Israhel van Meckenem, diese Grenze um wenige Jahre überschreitet. Ausgeschlossen sind die italienischen und

Digitized by Google

spanischen Stecher des XV. Jahrhunderts, deren Arbeiten von vornherein nicht im Bereich meiner Studien lagen, und selbstverständlich die Erstlingswerke Albrecht Dürers, soweit dieselben noch dem XV. Jahrhundert angehören. Dagegen sind alle Kopien nach deutschen und niederländischen Kupferstichen des XV. Jahrhunderts, soweit solche zu meiner Kenntnis gelangten, also auch die italienischen, spanischen und französischen aufgenommen, gleicherweise die in anderer Technik (Niello, Teigdruck, Schrot- und Holzschnitt) hergestellten. Ein besonderes Augenmerk widmete ich den zahlreichen Benutzungen der Stiche in der gleichzeitigen Malerei, den Miniaturen, Glasgemälden und den Werken der Kleinkunst, mit deren Hilfe es in vielen Fällen möglich wurde, sonst undatierbare Kupferstiche zeitlich näher zu fixieren.

Bei der Beschreibung der einzelnen Blätter habe ich mich bemüht, alles, was ich über sie in Erfahrung bringen konnte, zu geben, das heißt nicht nur die Maße und Wasserzeichen, die Literatur in chronologischer Ordnung, soweit sie Neues bietet, sondern auch die Abbildungen, die Auktionspreise und sämtliche mir bekannt gewordenen Exemplare. Ich entschloß mich zu dieser äußersten Genauigkeit, obwohl ich voraussah, daß sie mir als übertriebene Pedanterie ausgelegt werden würde, in der auf langjähriger Erfahrung gegründeten Erwägung, daß es oft von Interesse und von einer gewissen Wichtigkeit ist, bei selteneren Blättern das Individuum eines Abdrucks, seine Schicksale und seine Wertschätzung im Wechsel der Zeiten und Sammlungen zurückverfolgen zu können. Mitunter fallen aus solcher scheinbar trockenen Aufzählung von Jahreszahlen, Auktionspreisen und Städtenamen, ganz amüsante kritische Streiflichter auf die einzelnen Kabinette und ihre Verwaltung. Es verdient zum Beispiel der Vergessenheit und dem Staub der Museumsakten entrissen zu werden, daß mein Amtsvorgänger, Friedrich Lippmann, auf die allmähliche Verbesserung des Berliner Schongauer-Werkes, das heute ohne Frage das schönste der Welt ist, ungefähr 104,000 Mark verwendete, ganz zu geschweigen der Tatsache, daß kaum ein wichtiger Stich des XV. Jahrhunderts seit 1876 auf den Markt gelangte, der nicht, wenn er in Berlin fehlte, für das dortige Kabinett erworben worden wäre.

Digitized by Google

Das Werk gliedert sich in drei größere Abteilungen. Die erste umfaßt die Primitiven, das heißt die ältesten Stecher und Vorläufer des Meisters ·E·, die zweite den Meister ·E· und seine Zeitgenossen bis zum Auftreten Martin Schongauers, die dritte diesen größten Künstler des Grabstichels und seine Nachfolger bis zum Schluß des Jahrhunderts. Soweit es anging, sind die oberrheinischen von den niederrheinischen und niederländischen Stechern getrennt aufgeführt. Um die bei Passavant sehr umfangreichen Abteilungen der Anonymen zu entlasten, habe ich versucht, die Individualitäten, denen ich mindestens drei Stiche mit Sicherheit zuweisen zu können glaubte, unter einer Benennung nach ihren Hauptwerken: Meister des Kalvarienbergs, Meister des Johannes Baptista, Meister der Berliner Passion, Meister des heiligen Dionys u. s. w. getrennt zu behandeln.

Bei der Auswahl der Abbildungen sind die inedierten Blätter bevorzugt, und ich war bemüht, möglichst alle Stiche, die zu den Werken der einzelnen Meister neu hinzukommen, auf den Tafeln zur Diskussion zu stellen, in einzelnen Fällen sogar das ganze Werk eines bisher unbekannten wichtigen Stechers, wie zum Beispiel des Bileam-Meisters oder des Meisters des Todes Mariae abzubilden. Es sind aber natürlich auch die Hauptwerke eines jeden Künstlers aufgenommen worden. Immer liegt der beste aller bekannten Abdrücke der Nachbildung zu Grunde. Als Reproduktionsart wurde ausschließlich der Lichtdruck verwendet, den ich bei Kupferstichen für die einzig brauchbare Wiedergabe halte, weil er auch die Individualität des Abdrucks zur Geltung bringt, während die Heliogravüre immer auf eine „Verschönerung" hinausläuft, und die Hochätzung oder gar der abscheuliche Rasterdruck den Strich vergröbern oder verschwimmen lassen.

Mit besonderem Dank möchte ich an dieser Stelle der tatkräftigen Unterstützung gedenken, die das Werk von den hohen Unterrichtsministerien, dem k. k. österreichischen wie dem königlich preußischen, und dem regierenden Fürsten von und zu Liechtenstein durch an die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst bewilligte Subventionen, sowie von seiten aller Museen und Privatsammler des In- und Auslands erfahren hat. Die Direktionen der öffentlichen Sammlungen und Bibliotheken von

Digitized by Google

Amsterdam, Basel, Bautzen, Braunschweig, Bremen, Breslau, Brüssel, Cambridge, Coburg, Darmstadt, Dresden (Sammlung Friedrich August II.), Erlangen, Florenz, Frankfurt a. M., Gotha, Hamburg, Karlsruhe, Köln, Kopenhagen, Krakau, Kremsmünster, London, München, Nürnberg, Oxford, Paris, Pavia, Stettin, Weimar, Wien und Zürich stellten bereitwilligst ihre Unica und Rarissima zur Verfügung; von Privatsammlern gleicherweise der regierende Fürst von und zu Liechtenstein in Wien, der Herzog von Devonshire in Chatsworth, Fürst Trivulzio in Mailand, Prinz Arenberg in Brüssel, Prinz d'Essling in Paris, Graf York von Wartenburg in Klein-Oels, Baron Edmund von Rothschild in Paris, Dr. Julius Hofmann in Wien und Mr. Alfred Huth in Fosbury Manor.

Die weitschichtige Fachliteratur ist von Murr und Heinecken bis zu Willshire und Geisberg gewissenhaft benutzt worden, aber ohne Autoritätenglauben und ohne kritiklose Wiedergabe der Ansichten meiner Vorgänger. Ich habe stets den eigenen Augen mehr getraut als fremden, ohne mir darum einzubilden, daß sie nicht ebensogut irren könnten wie jene. Als unerreichtes Vorbild schwebte mir aber die Persönlichkeit eines französischen Forschers vor, dem wir auch in Deutschland keinen ebenbürtigen an die Seite zu setzen haben und dessen Name hier mit Ehren genannt sei. Es ist Jules Renouvier, ein Forscher, der alles, was er über die Kunst des XV. Jahrhunderts und besonders über den Kupferstich veröffentlichte, mit jener hingebenden Gründlichkeit und Liebe zur Sache tat, die wir sonst als ein nationales Vorrecht deutschen Gelehrtenfleißes zu betrachten gewohnt sind. Was seinen Arbeiten eine bleibende Bedeutung vor allen anderen sichert, ist der hohe Standpunkt seiner Anschauungsweise, der weite Blick, mit dem er die Kunst im Rahmen ihrer Zeit zu verstehen und zu schildern wußte, ohne Voreingenommenheit, ohne Parteilichkeit und doch immer unter Berücksichtigung der jeweiligen nationalen Kultur, deren feinste Blüte sie verkörpert. Man wird ihn in diesem Buch oft zitiert finden, denn ich glaubte in vielen Fällen das, was ich zu sagen hatte, nicht besser und treffender sagen zu können, als mit seinen Worten.

□ □ □

Digitized by Google

Natürlich verhehle ich mir nicht, daß meine Arbeit trotz aller darauf verwendeten Sorgfalt keine abschließende sein kann. Jeder Monat bringt neue Funde in wenig durchforschten Bibliotheken und neue Beobachtungen führen zu neuen Resultaten. Ich verspreche mir in dieser Hinsicht am meisten von den Arbeiten Max Geisbergs, des einzigen, der sich in jüngster Zeit mit Ernst und Eifer an dieselbe Aufgabe gemacht hat, die mich so lange beschäftigte und dem dabei eine ungewöhnliche Begabung des Auges, wie eine zielbewußte Sorgfalt und Genauigkeit der Arbeitsweise zu Hilfe kommen.

Wenn man diesem Buch das bescheidene Verdienst zugesteht, die Forschung nach den Anfängen des Kupferstichs auf eine neue Basis gestellt und eine Grundlage für künftige ergebnisreichere Studien geschaffen zu haben, so ist sein Zweck und zugleich die Lebensaufgabe seines Verfassers erfüllt.

Berlin, im August 1907. Max Lehrs.

Digitized by Google

DIE Erfindung der Kupferstechkunst, das heißt der Vervielfältigung in Metall gravierter bildlicher Darstellungen durch den Abdruck auf Papier, ist noch in tiefes Dunkel gehüllt. Wir kennen weder den Erfinder, noch das Geburtsjahr der neuen Kunst, noch den Ort, von wo sie ihren Ausgang nahm. Ganz allgemein kann man nur annehmen, daß im zweiten Viertel des XV. Jahrhunderts die ersten Kupferstiche wahrscheinlich aus den Werkstätten der Goldschmiede hervorgingen. Denn die Kunst des Gravierens, wie sie schon im fernsten Altertum geübt wurde — die etruskischen Spiegel und die pränestinischen Bronze-Cisten des III. vorchristlichen Jahrhunderts legen davon Zeugnis ab — gehörte von jeher zur Tätigkeit der Waffen- und Goldschmiede. Sie waren es auch, die während des ganzen Mittelalters bis in das XVI. Jahrhundert hinein die Kunst des Gravierens auf Reliquiarien, Kelchen, Patenen und anderen Gefäßen zum Gebrauch der Kirche übten, und in größerem Maßstabe finden wir gravierte Metallplatten an den Grabmälern der weltlichen und kirchlichen Großen, wo sie dazu dienten, das Bildnis des Verstorbenen in Lebensgröße, umgeben von den Symbolen seiner Macht, von religiösem oder ornamentalem Beiwerk, wiederzugeben.

Es liegt auf der Hand, daß vom Gravieren einer Metallplatte zum Abdruck derselben nur ein Schritt war, und man braucht keineswegs, der älteren, auf Vasaris Finiguerra-Legende beruhenden Überlieferung folgend, anzunehmen, daß der Kupferstich von der Kunst des Niellierens abstamme, dergestalt daß der Goldschmied, bevor er die gravierten Linien seiner Zeichnung mit dem Niello, dem aus einer

Digitized by Google

Mischung von Silber, Kupfer, Blei, Schwefel und Borax bestehenden schwarzen Email, füllte, dies mit schwarzer, ölhaltiger Druckfarbe tat, um eine Probe des Werkes auf weißem Papier zu gewinnen. Zu solchem Verfahren war jede andere nicht niellierte Gravierung gleicherweise geeignet, und nur bei den gravierten Grabplatten wäre die Möglichkeit des Abdrucks vielleicht an der Größe des erforderlichen Papieres gescheitert. Die Technik des Druckes, wenn auch nur die vom Tiefdruck abweichende des Hochdrucks, war ja schon lange vorher, wahrscheinlich bis in das Ende des XIV. Jahrhunderts hinein, durch den Holzschnitt bekannt.

Selbstverständlich haben die zahlreichen Abdrücke gravierter Platten aus alter Zeit, wie man sie späterhin beispielsweise von den Unterseiten des um 1165 von Friedrich Barbarossa gestifteten Kronleuchters im Dom zu Aachen, von einem Vortragskreuz mit der Jahreszahl 1129, von einer Messingplatte aus der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts, die sich früher am Ostportal der Liebfrauenkirche zu Halberstadt befand[1], und von einer Reihe ähnlicher Votivplatten nahm, kein Anrecht darauf, als Kupferstiche zu gelten. Als solche sind vielmehr nur diejenigen bildlichen Darstellungen zu betrachten, die mit der bewußten Absicht graviert wurden, durch den Abdruck auf Papier oder Pergament vervielfältigt zu werden. Aus diesem Grunde haben wir auch die sogenannten Niellen, bei denen solche Absicht, wie aus der Gegenseitigkeit von Bild und Schrift im Druck ersichtlich, nicht bestand, von der Liste der Kupferstiche zu streichen.

„Der Kupferstich", sagt Renouvier in seinem heute noch von keinem jüngeren überholten, monumentalen Buch über Ursprung und Entwicklung des Kupferstichs in den Niederlanden und Deutschland[2], „ist die letztgeborene unter den Künsten der Gotik und die frühreifste unter denen der Renaissance. Daher seine Bescheidenheit, sein tastendes Suchen und sein Reiz. Er ist nur der Schatten der Malerei, der Plastik und der Goldschmiedekunst, aber dieser Schatten kündete die Erfindung des Buchdrucks an und verstand es bald, als

[1] Vergl. Passavant. I. p. 352 — 357.

[2] Histoire de l'origine et des progrès de la gravure dans les Pays-Bas et en Allemagne, jusqu'à la fin du quinzième siècle (Bruxelles 1860) p. 3.

Digitized by Google

selbständige Kunst, ein Bild der Natur, der Zeit und des Menschen wiederzuspiegeln."

Was wir von der Erfindung und allmählichen Entwicklung des Kupferstichs in Deutschland und den Niederlanden wissen, beruht allein auf den Monumenten, die uns der Zufall aus jener entlegenen Periode bewahrt hat. Keine urkundliche Nachricht belehrt uns bis zum Auftreten Martin Schongauers über die Namen der primitiven Stecher, die seine Vorläufer waren, über ihre Heimat oder ihre Werke. Der Kupferstich galt in jener frühesten Zeit in noch höherem Maße als die Malerei für ein schlichtes Handwerk, das die Goldschmiede nebenbei übten, ohne daß es jemand der Mühe wert erachtet hätte, der Nachwelt darüber zu berichten. Als man dann im XVII. und XVIII. Jahrhundert begann, den Erstlingswerken des Kupferstichs einige Beachtung zu schenken, lag die Entstehung derselben schon so weit zurück, daß man lokalpatriotisch gefärbte Märchen ersann, um diese gewissermaßen „prähistorische" Periode auszufüllen. Quadt von Kinckelbach erklärt in seinem 1609 zu Cöln am Rhein gedruckten Buche: „Teutscher Nation Herligkeit" für den ältesten Kupferstecher einen fabelhaften F. van Bocholt, der ein Schäfer im Bergischen Lande gewesen sein soll[1], eine Geschichte, die lebhaft an jene von der Tochter des Töpfers Deburates erinnert, die das Schattenbild ihres Liebsten auf der Mauer nachzeichnete und so zur Erfinderin der Zeichenkunst wurde[2]. Von gleichem Werte sind die Angaben aller älteren Autoren von Sandrart bis zu Heinecken, Murr und Zani.

Es ist klar, daß die Künstler, die sich mit der Bearbeitung des Metalls beschäftigten, also die Goldschmiede, früher mit der Technik des Kupferstichs und des Abdrucks vertraut sein mußten als die Maler. Letztere griffen erst in einer relativ jüngeren Periode zum Grabstichel, weil sie darin ein bequemes Werkzeug fanden, ihre Zeichnungen zu vervielfältigen und ihnen zugleich eine malerische Kraft und Wirkung zu geben, die der Feder- oder Stiftzeichnung mangelte. Ob, wie Renouvier zu glauben geneigt ist, die Miniatoren und schreibkundigen Mönche, die sich aus praktischen Gründen für

[1] Vergl. des Verfassers: Wenzel von Olmütz p. 4.
[2] Plinius Lib. XXXV. Cap. XII.

die Initialien ihrer Manuskripte mitunter der Patronen bedienten, auch mit der Anwendung der Kupferstechkunst vertraut waren, bleibe dahingestellt. Die Wiener Hofbibliothek besitzt einige sehr altertümliche Stiche, die, immer in mehreren Exemplaren, aus Kloster Mondsee stammen und allem Anscheln nach auch dort entstanden sind. Daß die Klöster viel zur Verbreitung der ältesten Holzschnitte und Kupferstiche beitrugen, als eines billigen Mittels, das Volk zur Frömmigkeit zu erziehen und im Glauben zu festigen, ist wohl keine Frage. Sind es doch auch in erster Linie die Klosterbibliotheken, denen die Erhaltung so vieler Inkunabeln des Kupferstichs bis auf unsere Tage zu danken ist.

Die ungeheuere Produktion an Bilddrucken während des XV. Jahrhunderts können wir nicht einmal schätzungsweise ermessen. Wenn man bedenkt, daß — um nur ein Beispiel herauszugreifen — vom Meister ·E·ꝛ· etwa 320 Blätter bekannt sind, davon 97, also fast der dritte Teil in einem einzigen Exemplar, während doch jedenfalls Hunderte von Abdrücken zur Zeit ihrer Entstehung existierten, so kann man sich ausrechnen, daß in zahllosen Fällen auch das eine, letzte Exemplar zu Grunde ging, und ohne Übertreibung behaupten, daß weit mehr als tausend Kupferstiche allein aus der Werkstatt des Meisters ·E·ꝛ· hervorgegangen sein müssen[1]. Aber das ist, wie gesagt, nur ein Beispiel, denn der Meister ·E·ꝛ· ist durchaus nicht der produktivste Stecher seiner Zeit gewesen. Von den kleinen fabriksmäßig hergestellten Andachtsbildchen des Erasmus-Meisters sind gegen 400 bekannt, von denen sich nur in wenigen Ausnahmsfällen mehr als ein Exemplar erhalten hat, während aus den zahlreichen Passions-, Apostel- und Heiligenfolgen sehr viele Blätter fehlen und fortwährend neue in den Brevieren wenig durchforschter Bibliotheken entdeckt werden. Der Biograph Israhels van Meckenem, Max Geisberg[2], berechnet das Lebenswerk des Bocholter Goldschmieds auf 570 erhaltene Blätter. In den zwei Jahren, die seit dem Erscheinen seiner

[1] Dabei sind noch nicht einmal die 44 Karten gerechnet, die aus den beiden Kartenspielen fehlen, und die zahlreichen verschollenen Originale, auf deren einstige Existenz man nach den erhaltenen Kopien Israhels van Meckenem schließen kann.

[2] Verzeichnis der Kupferstiche Israhels van Meckenem, Straßburg 1905.

Digitized by Google

Monographie verstrichen sind, habe ich noch etwa 40 weitere gefunden[1], und eine genaue Revision der bislang dem Erasmus-Meister zugeschriebenen Stiche wird zweifellos noch eine Menge früher Arbeiten Israheis zu Tage fördern, so daß man die Zahl der erhaltenen Stiche von seiner Hand auf mindestens 700 beziffern kann.

Man sieht, daß es die Stecher des XV. Jahrhunderts an Produktivität mit denen der späteren Zeit wohl aufnehmen konnten, denn die Angaben der Ikonographen, die das Werk der Wierix auf über 2050, jenes von Callot auf fast 900, von Hollar auf 2733, von Chodowiecki auf über 950, von Riedinger auf mehr als 1000 Blatt berechnen, erschöpfen damit so ziemlich den wirklichen Bestand, während sie beim Meister ·E·☙· und seinen Vorgängern sicherlich nur einen winzigen Bruchteil des ursprünglich Vorhandenen in ihren Katalogen beschreiben.

Wir sind also, wie gesagt, lediglich auf die immerhin recht spärlichen Denkmale selbst angewiesen, die uns der Zufall aus der ältesten Zeit aufbewahrt hat. Und gleich hier beginnen sich der Forschung große Schwierigkeiten entgegenzustellen. Die Kupferstiche der Primitiven, soweit sie noch der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts angehören, tragen ausnahmslos kein Monogramm oder Werkzeichen, ein einziger von ihnen ist datiert. Sie sind über alle Sammlungen der Welt verteilt, und die Zusammengehörigkeit von Passions- oder Aposteifolgen, von Blättern verstreuter Kartenspiele oder Ornamentvorlagen, die Einheit der verschiedenen Stecherindividualitäten, deren Heimat und Alter können nur vermutungsweise auf Grund langer Erfahrung und Ausbildung des Blickes erkannt werden.

Erschwerend fällt dabei noch die Tatsache ins Gewicht, daß die einzelnen Blätter, von denen meistens nur ein Exemplar auf uns gekommen ist, in sehr verschiedenen Stadien der Abdrucksqualität vorliegen, so daß es oft nicht leicht ist, in einem Abzug der ganz erschöpften oder gar von einem späteren Stecher brutal überarbeiteten Platte dieselbe Hand zu erkennen, die wir an einem anderen Orte und zu anderer Zeit in einem frühen und kräftigen Erstlingsdruck sahen.

[1] 20 davon sind in den Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst (1906) p. 41 u. ff. aufgeführt.

Digitized by Google

Die für Untersuchungen so subtiler Art notwendige Ausbildung des Auges, die allerdings eine nicht erlernbare, intuitive Blickbegabung voraussetzt, vollzieht sich langsam und stetig im Leben einer Individualität wie einer Generation. Adam Bartsch konnte noch zu Anfang des vorigen Jahrhunderts in der Einleitung zum sechsten Bande des Peintre-Graveur seinen Vorläufer Karl Heinrich v. Heinecken tadeln, daß in dessen Verzeichnis der Kupferstiche des XV. Jahrhunderts[1] mehr als drei Viertel aller Blätter ohne Frage schon dem XVI. Jahrhundert angehöre. Er selbst vermochte aber nicht, unter dem von ihm meist bei den Anonymen des XV. Jahrhunderts beschriebenen Primitiven der reichen Wiener Sammlungen solche namhaft zu machen, die einer älteren Periode angehörten als die Arbeiten des Meisters ·𝔈·𝔖· Und Passavant, den man ja leider in vielen Fällen nur als den Verschlimmbesserer des Peintre-Graveur von Bartsch gelten lassen kann, hat den Meister mit den Bandrollen dem ·𝔈·𝔖· zeitlich voran-, den Meister der Spielkarten ihm als Schüler nachgestellt, während die neuere Forschung für die drei Genannten gerade die umgekehrte Reihenfolge als richtig annimmt.

Ungemein wichtige Fingerzeige für die Orts- und Altersbestimmung der primitiven Kupferstiche bietet das im vorigen Jahrhundert noch sehr vernachlässigte Studium der Tracht und Bewaffnung, aber erst in allerjüngster Zeit hat man begonnen, diese Kenntnis auf Grund der gesamten, historisch datierbaren Kunstdenkmale einer ganzen Epoche zu vertiefen und zu erweitern. Henri Bouchot[2] hat den Weg gezeigt, auf dem man aller Voraussicht nach zu greifbareren Resultaten gelangen wird, und wenn es noch gelingt, den leidigen Lokalpatriotismus, die kleinliche Eifersucht des Nationalstolzes aus dem Gebiet der wissenschaftlichen Forschung zu verbannen, so können wir hoffen, in absehbarer Zukunft auch in diesen Fragen klarer zu sehen und der Wahrheit näher zu kommen, als es uns heute möglich ist.

Renouvier, der feinsinnigste und beste Kenner der Kunst des XV. Jahrhunderts, konnte noch mit vollem Rechte sagen[3], daß die

[1] Neue Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen, I. (1786) p. 294–474.

[2] Un ancêtre de la gravure sur bois. Étude sur un Xylographe taillé en Bourgogne vers 1370. Paris 1902.

[3] Histoire p. 6.

Digitized by Google

primitiven Bilddrucke nicht nur anonym, sondern auch wie die überwiegende Mehrzahl der gotischen Kunstwerke unpersönlich seien. Nur ihre Nationalität lasse sich bestimmen, und hier sei es, wo die patriotischen Ansprüche der Italiener, Deutschen und Flamen zusammenträfen. Immerhin scheine es, wenn man die Menge des Erhaltenen als Ganzes betrachte, daß die vorzüglichsten der ältesten Blätter in den Niederlanden unter der Herrschaft der Herzoge von Burgund entstanden seien.

Die wachsende Beachtung, die man im letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts der Malerei und der Plastik des XV. geschenkt hat, ist auch der Erkenntnis des beiden Künsten so verwandten, teilweise sogar von Malern und Bildschnitzern geübten Kupferstichs zu gute gekommen. Ein sorgfältigeres Studium der Hilfswissenschaften, namentlich der Heraldik und der Kostümkunde, die zu Passavants Zeiten noch sehr im Argen lagen, dann aber auch eine Untersuchung der Dialektformen gestochener Inschriften und der für den Druck benutzten Papiere mit ihren Wasserzeichen hat es ermöglicht, mit größerer Sicherheit nicht nur die Denkmale der oberdeutschen und niederdeutschen Schulen zu scheiden, sondern auch jene der niederrheinisch-westfälischen Künstler von denen der Flamen und Burgunder. Die Existenz einer mittelrheinischen Schule mit dem Zentrum in Mainz, von der man vordem so gut wie keine Kenntnis gehabt hatte, eröffnete der Forschung ganz neue Gesichtspunkte und erhob gerade diese Gruppe durch die Wirksamkeit eines Künstlers vom Range des Hausbuch-Meisters zu höchster Bedeutung. Endlich haben sich in jüngster Zeit mit den Fortschritten, die unsere Kenntnis der oberdeutschen Malerei während der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts machte, die Anzeichen gemehrt, daß die besten und vorzüglichsten unter den allerältesten Kupferstichen im südwestlichen Deutschland oder der Schweiz entstanden seien.

Will man die Bewegung, die der nordische Kupferstich von seiner Quelle an genommen, in großen Zügen charakterisieren, so gewinnt die Wahrscheinlichkeit immer mehr festen Boden, daß er zur Zeit der großen Bahnbrecher der niederländischen Malerei, der Brüder

Digitized by Google

van Eyck, innerhalb der Machtsphäre der kunstsinnigen Herzoge von Burgund, wenn nicht geboren, so doch bereits geübt wurde. Ob die Bewegung, von den flandrischen Residenzen Brügge und Gent ausgehend, ihren Weg über Köln und Mainz nach Südosten nahm, das läßt sich mit voller Sicherheit noch nicht entscheiden. Der auch von mir in meiner Monographie über den Meister der Liebesgärten (p. 5) für wahrscheinlich erklärten Priorität der Niederländer stellt sich nach den Ergebnissen der neueren Spezialforschung die gewichtige Tatsache entgegen, daß der hervorragendste und talentvollste Stecher unter den Primitiven, der Meister der Spielkarten, nicht wie man bisher annahm, in Köln, sondern im Südwesten von Deutschland, etwa in Basel oder in der unmittelbaren Nähe dieses vorgeschobenen Kulturzentrums zu lokalisieren sei. Er hat nichts, was an die wohlbekannte Typik der van Eyck oder anderer Niederländer erinnert, läßt sich auch mit keinem der zuverlässig kölnischen Meister in Beziehung setzen, zeigt aber eine auffällige Verwandtschaft mit jener bislang noch wenig bekannten Gruppe schwäbischer Künstler: Hans Multscher, Lukas Moser und Konrad Witz, deren Werke im vierten bis sechsten Jahrzehnt des XV. Jahrhunderts die feinste Blüte der deutschen Kunst verkörperten. Um den Meister der Spielkarten gruppiert sich aber auch die große Zahl seiner Schüler und Nachahmer, voran die Meister von 1446 und 1462, deren oberdeutsche Abkunft schon früher erkannt wurde und von denen der Erstere vielleicht in Basel tätig war. So gewinnt es den Anschein, als ob die Kunst des Kupferstichs, von der Schweiz oder dem schwäbischen Westen zunächst nach dem Elsaß ausstrahlend, in Straßburg und Kolmar durch den Meister ·E· und Martin Schongauer zu ungeahnter Höhe gebracht wurde[1] und erst gegen Ende des XV. Jahrhunderts, von da nach Osten reflektierend, sich bis in die fränkischen Städte nach Würzburg, Eichstädt und Nürnberg fortpflanzte, um dort mit den Werken des größten Meisters, Albrecht Dürers, ihren Abschluß zu finden.

[1] Schmarsow nimmt für die Malerei gerade umgekehrt eine Beeinflussung der deutschen Künstler durch die Hochburg der burgundischen Kunst: Dijon, an. (Die oberrheinische Malerei und ihre Nachbarn um die Mitte des XV. Jahrhunderts [1430—1460] Leipzig 1903.)

Digitized by Google

Bewiesen ist damit natürlich nur die künstlerische Überlegenheit des süddeutschen Kupferstichs über den niederländischen, während der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts, nicht aber zugleich auch die Priorität, denn es bleibt immerhin möglich, daß die zeichnerisch und technisch sehr tiefstehenden Produkte des doch wohl niederländischen Meisters des Todes Mariae noch um einige Jahre älter seien, als die von hohem Schönheitssinn beseelten Arbeiten des Meisters der Spielkarten.

Allein die Frage nach dem Anteil Frankreichs an der Entwicklung des Kupferstichs im XV. Jahrhundert ist noch keineswegs gelöst, und selbst die eifrigen Bemühungen, die in den letzten Jahren von Paris aus, namentlich durch Bouchots[1] zielbewußte und emsige Tätigkeit wie auch durch die von ihm angeregte Ausstellung der französischen Primitiven von 1904 gemacht wurden, haben sie eher zu verwirren als zu klären vermocht. Es liegt das zunächst wohl an dem patriotischem Übereifer, mit dem unsere westlichen Nachbarn versuchten, die ihnen angeblich von den deutschen Ikonographen geraubten Inkunabeln des heimischen Bilddrucks zurückzuerobern, und gerade hierin kann Bouchot bei aller Anerkennung seiner großen Verdienste um die Aufhellung des Dunkels, das die französische Kunst des XIV. und XV. Jahrhunderts im eigenen Lande umgab, der Vorwurf nicht erspart bleiben, viel zu weit gegangen zu sein. Erklärt er doch in seinen „Zweihundert Inkunabeln der Bibliothèque nationale“[2] eine große Anzahl unbestreitbar deutscher Holzschnitte, selbst solcher, die deutsche Inschriften oder Ortsbezeichnungen, wie Legernsee, Jerg Halpel ze Bibrach, Peter Mäler ze ulme tragen, für französischen Ursprungs, indem er auf Grund einer den Tatsachen gegenüber schwer zu rechtfertigenden Hypothese behauptet, diese Legenden seien nachträglich in Deutschland mit Stampiglien aufgedruckt.

Ich bin weit entfernt, die Existenz einer ganzen Reihe französischer Holzschnitte zu leugnen und war, soviel ich weiß, der Erste, der einen mutmaßlich französischen Kupferstich des XV. Jahrhunderts veröffent-

[1] Zu den folgenden Ausführungen sei ausdrücklich bemerkt, daß das Manuskript dieser Einleitung schon vor dem unerwarteten Ableben des französischen Forschers abgeschlossen wurde.

[2] Les deux cents Incunables xylographiques du Départ. des estampes. Paris 1903.

Digitized by Google

lichte[1]. Seither ist es mir auch gelungen, noch eine kleine Anzahl anderer Stiche zu finden, die wahrscheinlich französischer Herkunft sind und die weiter unten im Zusammenhang besprochen werden sollen[2]. Aber die Pariser Ausstellung der Primitiven von 1904 hat unwiderleglich bewiesen — und selbst Bouchot kann diese Tatsache nicht leugnen[3] —, daß unter der Herrschaft der burgundischen Herzoge und während der Hofhaltung der Päpste zu Avignon die französische Kunst einem Kreuzfeuer niederländischer und italienischer Einflüsse ausgesetzt war, die eine strenge Scheidung des National-Französischen von dem nur importierten Fremden sehr erschweren.

Die Frage spitzt sich meines Erachtens zu einer rein geographischen zu: Kann man Dijon, Chalons und Besançon, die Hauptstädte des Herzogtums Burgund im XV. Jahrhundert, oder Metz und Nancy, die zum Herzogtum Lothringen gehörten, einfach für Frankreich in Anspruch nehmen? Diese Auffassung scheint mir ein wenig anachronistisch. Wenn man freilich, wie Bouchot[4], von der Voraussetzung ausgeht, daß Deutschland im XIV. und XV. Jahrhundert ein Konglomerat von barbarischen Stämmen gewesen sei, die unter der Regierung sich befehdender, armer und verschuldeter Fürsten keine wahre Kultur, keinen Luxus, keine Kunst kannten, wenn man alle Meisterwerke der Architektur, der Plastik und Malerei in deutschen Landen mit der Geringschätzung des Römers, der von der „Provinz" spricht, für traurige Versuche ausgibt, die französischen Künstler zu kopieren, dann ist es allerdings schwer, sich mit solcher Voreingenommenheit auseinanderzusetzen. Bouchots mit staunenswertem Fleiß zusammengetragenes Werk beweist — ich kann das bei aller persönlichen Verehrung für meinen als Verwalter seines Kabinetts so liebenswürdigen Kollegen nicht verschweigen —, daß politische Parteinahme den Tod aller Wissenschaft bedeutet, und ich beklage es aufrichtig, daß so viel Gelehrsamkeit, so viel durch ein langes, arbeitsreiches Leben erworbene Spezialkenntnis, so viel Belesenheit und

[1] Chronik für vervielfältigende Kunst II. (1889) p. 2 und 23.
[2] Vergl. Taf. 41 und 42.
[3] Vergl. p. 71—72 a. a. O.
[4] p. 84 u. ff.

Digitized by Google

Eifer, die Wahrheit und nur die Wahrheit zu ergründen, an der zum Dogma erhobenen Maxime scheitern: nichts, was in der Kunst groß, erhaben, neu, wertvoll und bedeutend sei, könne aus Deutschland kommen.

Durchfliegt man den Katalog der „Zweihundert Inkunabeln“ [1], bei dessen Nummern jedesmal Heimat und ungefähre Datierung des betreffenden Blattes vorangestellt sind: „Lorraine, Liège, Flandres, Bourgogne, France, Suisse, Picardie, Montbéliard, Artois, Gand“ u. s. w., so kann man mit unfehlbarer Sicherheit voraussagen, daß jedes Blatt, bei dem es nicht angeht, den deutschen Ursprung zu bezweifeln, von einer seine Bedeutung herabsetzenden, tadelnden Kritik begleitet wird [2]. Ich habe in der Anmerkung die von Bouchot den Deutschen gelassenen Nummern gewissenhaft und mit mehr Ausführlichkeit, als sie der Rahmen dieser Arbeit rechtfertigt, aus der ersten Hälfte des Katalogs exzerpiert. Man sieht, daß von 100 Holzschnitten und Schrotblättern nach Ansicht des Autors nur 9 allenfalls deutscher Herkunft sein können und von diesen sollen noch 6 nach französischen oder flämischen Vorbildern kopiert oder von ihnen inspiriert sein. Alle sind sie so minderwertig, daß sie für die Entwicklung der Holzschnittkunst im XV. Jahrhundert eigentlich nicht

[1] p. 187 u. ff.

[2] Nr. 14. (Cologne? vers 1495—1500) „Cette pièce sans importance est de l'Allemagne à une très basse époque; elle rappelle les médiocres eliebés dont les imprimeurs allemands inondèrent l'Europe à la fin du XVe siècle.“ — Nr. 16. (Colmar vers 1460) „Cette pièce est une copie, par un ouvrier très secondaire, d'estampes bourguignonnes plus anciennes. La taille est brutale, mais le dessin n'est point maladroit.“ — Nr. 30. (Allemagne, Augsbourg, 1480—85) „Cette pièce est de celles dont il faudrait posséder le bois pour conclure sans réserve en faveur d'une oeuvre purement allemande.“ — Nr. 38. (Allemagne, vers 1500—10) „Pièce sans intérêt et d'une époque trop basse pour être étudiée. C'est bien là une oeuvre allemande (?) inspirée des flamands.“ — Nr. 43. (Allemagne, Bas-Rhin, vers 1470) „Copie rude et déformée du Nr. 268.“ — Nr. 66. (Allemagne, vers 1490.) „Cette pièce n'a d'autre intérêt, que d'avoir été copiée par un Allemand sur un primitif de l'École de Beauneveu ou d'un peintre français.“ — Nr. 69. (Allemagne, vers 1500.) „Pièce assez bien gravée, probablement d'après un original français, mais sans intérêt à cause de sa basse époque.“ — Nr. 84. (Cologne ou Gand vers 1500.) „Pièce rhénane avec forte influence des Bourguignons-Flamands. L'époque basse le rend peu intéressante.“ — Nr. 93. (Liège ou Allemagne Rhénane 1490—1500.) „Pièce sans aucun intérêt, à cause de sa très basse époque.“

in Betracht kommen. Kann es unter solchen Umständen noch befremden, wenn der Verfasser, p. 86, sagt:

„Cologne, sur le Rhin, est à peine allemande; elle tient aux Pays-Bas, et le maître Wilhelm, au cas qu'on pût prouver son ascendance, serait retrouvé Flamand comme un Jean de Bruges ou un Broderlam.“ Oder p. 63:

„L'homme de langue allemande, capable de s'instruire aux arts, habite l'Alsace, un peu de Souabe, et tend à la Bourgogne par la comté de Montbéliard. Il sera bientôt le maître orfèvre de 1466 ou Martin Schongauer, c'est-à-dire un véritable bourguignon.“

Diese Zitate gebe ich wortgetreu nach dem französischen Text, damit man nicht etwa glaube, ich hätte den Sinn durch eine ungenaue Übersetzung in tendenziöser Weise entstellt. Bouchot rechnet allen Ernstes den Meister Wilhelm von Köln zur flämischen, Meister ·E·S· und Martin Schongauer zur burgundischen Schule. Auf p. 35 erklärt er mit der gleichen Unbefangenheit den Meister mit den Bandrollen für einen Burgunder, und zwar nach den Kostümen und dem allgemeinen Stil der Zeichnung, die so weit als möglich von der gleichzeitigen Kunstweise in Deutschland entfernt seien. Ich habe in meiner Monographie[1] dargelegt, daß sich das Werk dieses traurigen Gesellen lediglich aus Kopien nach besseren Vorbildern oder Entlehnungen aus solchen zusammensetzt, daß er nach niederländischen Xylographien, nach italienischen Stichen, nach dem Meister der Spielkarten, dem Meister ·E·S·, dem Meister der Berliner Passion, dem Meister der Nürnberger Passion, dem Meister der Liebesgärten und dem Meister W ✠ arbeitete. Wir wissen heute, daß er auch die Werke der hervorragendsten Maler nicht verschonte und in seinen großen Blättern Karikaturen des Kölner Dombildes von Stephan Lochner, der Kreuzabnahme Rogiers van der Weyden, der Dreifaltigkeit des Meisters von Flémalle hinterlassen hat, von dem er sogar eine Schächerfigur zweimal auf demselben Stich[2] benutzte. Wahrhaftig, wir würden einen solchen „Meister“ nicht aus patriotischen Gründen für Deutschland in Anspruch nehmen, wenn es nicht leider der Dialekt seiner langen Legenden

[1] Der Meister mit den Bandrollen, Dresden 1886.
[2] Die Kreuzabnahme. Rep. XIV. 215. 4.

Digitized by Google

auf den Schöpfungstagen und den Lebensaltern mit trostloser Gewißheit bezeugte, daß er ein Westfale gewesen sei.

Bouchot bezweifelt bei den Holzschnitten mit deutschem Text, deren es nach seiner Berechnung 120 unter 3000 Blätter gibt[1], fast durchgehends die gleichzeitige Entstehung von Bild und Schrift. Seiner Ansicht nach sind die deutschen Inschriften immer erst nachträglich in betrügerischer Absicht oder aus anderen Gründen auf den aus Frankreich oder den Niederlanden importierten Bilddrucken hinzugefügt. Ich muß die Prüfung dieser mindestens sehr gewagten Hypothese einem Fachmann, der sich eingehender als ich mit dem Holzschnitt des XV. Jahrhunderts beschäftigt hat, anheimgeben[2] und kann mich nur so weit mit Bouchots Werk befassen, als darin von den gleichzeitigen Stechern die Rede ist. Jedenfalls findet seine Theorie auf den Meister mit den Bandrollen keine Anwendung, der nach den auf der überwiegenden Mehrzahl seiner Stiche vorkommenden Spruchbändern benannt worden ist. Die westfälischen Legenden auf den oben erwähnten Blättern sind in genau derselben gotischen Minuskel gestochen wie die lateinischen auf allen übrigen. Sie zeigen die gleichen charakteristischen Abbreviaturen und können unmöglich von einem anderen Stecher, dem die Platten dann sämtlich in die Hände gefallen sein müßten, hinzugefügt sein.

Und so verhält es sich mit allen anderen Stichen, auf denen gestochene Inschriften vorkommen. Der Dialekt wechselt natürlich je nach der Heimat des Stechers, das heißt er ist beim Meister ·𝔈·𝔖· oberdeutsch-alemannisch, beim Meister P W kölnisch, beim Meister des heiligen Erasmus und Israhel van Meckenem niederrheinisch, beim Meister W ⚘ niederländisch. Aber immer sind es germanische Lautgebiete, auf deren Bezirk diese im eigentlichsten Sinne „urkundlichen‘,

[1] p. 26. Die Schrotschnitte sind dabei mitgezählt.

[2] Bouchots oft über das eigene Ziel hinausschießender Übereifer in Lokalisierungsfragen ist schon gelegentlich seiner sonst so vortrefflichen Schrift über den „Bois Protat“ von Paul Kristeller charakterisiert worden. (Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst 1903. p. 48 u. ff). Auch Campbell Dodgson wendet sich gegen die bei Bouchot immer wieder zu Tage tretende Überschätzung der Wichtigkeit von Burgund („The Invention of wood-engraving: a french Claim considered.“ Burlington Magazine vol. III. p. 207.)

Digitized by Google

Inschriften weisen, und es ist noch nicht gelungen, auch nur einen einzigen Kupferstich des XV. Jahrhunderts nachzuweisen, der eine französische Legende trüge[1].

Wie schon oben erwähnt, leugne ich keineswegs die Existenz französischer Kupferstecher im XV. Jahrhundert, aber nach dem Gesamtbestand der erhaltenen Denkmale kann es keinem Zweifel unterliegen, daß ihnen nur eine sekundäre Bedeutung zukommt und daß sie, wie die sehr geringe Zahl der spanischen Stecher im Quattrocento[2], ihr Handwerk im Anschluß und in Nachahmung der führenden deutschen und niederländischen Meister übten. Wie wäre es auch sonst zu erklären, daß der französische Kupferstich in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts gar keine durch sichere Beispiele zu belegende Weiterentwicklung zeigt und daß er im ganzen XVI. Jahrhundert, der Blütezeit des deutschen Kupferstichs, stagniert, d. h. lediglich von minderwertigen Handwerkern geübt wird, in deren Blättern das Neue nicht gut und das Gute nicht neu ist.

Die nicht eben zahlreichen Vertreter des französischen Kupferstichs stehen bald unter deutschem und niederländischem, bald unter italienischem Einfluß. Schon die großen Städteansichten der 1488 in Lyon erschienenen Ausgabe der Breydenbachschen Reise sind Kopien nach den Holzschnitten der Mainzer Originalausgabe von 1486 und Jean Duvet, der erste mit Namen bekannte Kupferstecher in Frankreich

[1] Der Rebus: mon ♡ aurs auf dem Buchstaben K im Figurenalphabet des Meisters mit den Bandrollen kommt hier nicht in Betracht, weil er wie das ganze Alphabet nach einem xylographischen Urbild flämischer oder burgundischer Herkunft kopiert wurde. Vergl. meine Bemerkungen im Rep. XXII. (1899) p. 372—374 und 376—378.

[2] Die von Lippmann (Der Kupferstich, dritte Auflage, Berlin 1905, p. 233) angeführten spanischen Stichinkunabeln lassen ausnahmslos die Benutzung fremder Vorlagen erkennen. Bei dem in modernen Drucken nicht eben seltenen Votivblatt der heiligen Jungfrau von 1488 (P. II. 226. 114.), zu dem sich die Platte in Brüssel erhalten hat, ist die Hauptfigur nach einer Madonna des Meisters •𝔊•𝔖• kopiert. (Vergl. Rep. XV. [1892] 500. 179.) Die beiden Darstellungen des Glücksrades und Lebensbaumes lehnen sich zwar nicht, wie Lippmann meint, an den Stich des Meisters mit den Bandrollen (P. II. 27. 48.) an, sind aber wahrscheinlich nach einem auch von diesem benutzten, vielleicht italienischen Vorbild gestochen, und auf der a. a. O. p. 234 abgebildeten Spielkarte, einer Denari-Dame mit der Aufschrift: „Valenzia", im Berliner Kabinett ist der ornamentale Teil einem Stich des Meisters der Berliner Passion (B. X. 63. 7. — P. II. 278. 19.) entlehnt. Vergl. Jahrb. XXI. (1900) p. 157.

Digitized by Google

(geb. 1485 zu Langres) erweist sich als ein schwacher Kompilator, der seine 24 Darstellungen aus der Apokalypse bald mit Dürerschen Figuren, bald mit solchen aus Marcantons Stichen füllt, heute bei Mantegna und Giulio Campagnola Anleihen macht und morgen die Lucretia Marcantons für eine Madonna benützt[1] oder einen Schergen aus dem Kindermord desselben Stechers in einen der apokalyptischen Engel[2] verwandelt.

Noch unbedeutender als Stecher sind Claude Corneille und Jean Gourmond, deren Leistungen tief unter denen der gleichzeitigen deutschen Kleinmeister stehen, oder Georges Reverdy, ein schwacher Zeichner, den Bartsch und Passavant[3] der italienischen Schule zurechneten, bis Bouchot den Nachweis führte, daß er ein Franzose sei[4]. Der produktive Étienne Delaune, 1519 angeblich in Orléans geboren, aber lange in Straßburg tätig, wo er 1595 starb, hat einige vortreffliche — Gedichte gemacht[5]. Als Stecher ist er in seiner Technik zart und zierlich, als Zeichner von öder Manirtertheit. Pierre Woeiriot erweist sich von den italienisierenden Niederländern, namentlich von Heemskerk, abhängig und hat eine Menge von Bildnissen hinterlassen, bei denen die ornamentalen Rahmen das Beste sind. Erwähnen wir noch den Architekten Jacques Androuet Ducerceau, dessen Bedeutung mehr in seiner Tätigkeit für die Entwicklung der französischen Renaissance-Ornamentik liegt, als in seinen Radierungen antiker Architekturen oder französischer Bauten, einige Porträtstecher wie René Boyvin und Jean Rabel, die sich durchwegs von den Niederländern abhängig zeigen, so ist die Geschichte des französischen Kupferstichs im XVI. Jahrhundert erschöpft und es bleibt nur die Schule von Fontainebleau übrig, die lediglich für unsere Kenntnis der Entwicklung des dekorativen Stils unter Franz I. und seinen Nachfolgern von Wert ist, deren prävalierend italienisches Wesen aber schon in den meist nach Rosso Fiorentino und Francesco Primaticcio

[1] R.-D. 17.
[2] R.-D. 35.
[3] B. XV. p. 465. — P. VI. p. 107.
[4] Le prétendu Graveur italien Gasparo Reverdino. Gazette des Beaux Arts 3e Période, Tome XXVI. (1901) p. 102 und 229.
[5] „Octonaires sur la vanite et inconstance du Monde." Strasbourg 1580.

Digitized by Google

gestochenen und radierten zahllosen anonymen Blättern, wie in denen der Fantuzzi, Ruggieri oder Léonard Tiry zum Ausdruck kommt.

Erst im XVII. Jahrhundert hat Frankreich auf dem Gebiet des Kupferstichs durch die Leistungen seiner großen Porträtisten: Morin, Edelinck, Nanteuil, Masson den Nachbarländern Ebenbürtiges entgegenzustellen und übertrifft zwar nicht die Holländer, wohl aber die deutschen Künstler in der Radierung. Die beiden Lothringer Claude Gellée und Jacques Callot erheben diese Kunstgattung weit über das Maß der älteren radierenden Franzosen, und von Callot schlägt sich eine in ihren Grundpfeilern wohl erkennbare Brücke über Méryon und Whistler bis an die Ufer unserer Tage.

Nach dieser etwas langatmigen Abschweifung, die nur den Zweck hatte, das Fehlen hervorragender Stecher in Frankreich während des XV. Jahrhunderts durch den späten Aufschwung der graphischen Künste daselbst zu erklären, kehren wir zu unserem Thema zurück.

Es geht aus der großen Menge der erhaltenen Denkmale mit unanfechtbarer Gewißheit hervor, daß die deutsche Kunst von den ältesten Zeiten an eine besondere Begabung und Neigung für den Kupferstich besessen hat und daß sie im XV. und XVI. Jahrhundert auf diesem Gebiet allen anderen Nationen, am meisten aber der französischen überlegen war. Ob solche einseitige Begabung mit gewissen Grundzügen deutschen Wesens, namentlich mit der sprichwörtlichen deutschen „Gründlichkeit" und Geduld in Zusammenhang zu bringen ist, vermag ich nicht zu entscheiden. Die Tatsache bleibt aber trotz aller gegenteiligen Behauptungen Bouchots bestehen, und wenn er sich in unbegreiflicher Überschätzung der Wichtigkeit von Burgund zu der These versteigt, Albrecht Dürer wäre nicht der große Künstler geworden, der er war, wenn Maximilian nicht durch seine Verbindung mit Maria von Burgund ihm befruchtende und anregende Ideen vermittelt hätte, man werde noch einmal erkennen, welchen unbestreitbaren Anteil die „bescheidenen Burgunder" an diesem unbestrittenen Ruhm gehabt, wenn er schließlich gar meint, Dürer habe erst durch diese politische Konstellation das Stechen

Digitized by Google

gelernt[1], so kann ich trotz aller gegenteiligen Versicherungen solche maßlose Übertreibung und Entstellung der Tatsachen nur als den Ausfluß eines, sagen wir „unbewußten Chauvinismus" ansehen. Dürer wäre Dürer geworden und geblieben, auch wenn sein Gönner und Förderer nie den Fuß nach Burgund gesetzt hätte. Er hatte das Stechen gelernt, lange bevor der Kaiser nach Nürnberg kam (Anfang 1512) und zu ihm in Beziehung trat. Das bezeugt eine Reihe technisch weder im XVI. Jahrhundert noch später von einem anderen Künstler überbotener Meisterwerke des Grabstichels. Ich erinnere nur an das Wappen des Todes von 1503 mit der wundervollen Stahlspieglung seines Helmes, an Adam und Eva oder die Geburt Christi, beide von 1504 und an den heiligen Georg zu Pferde von 1508. Die großen Aufträge des Kaisers haben Dürer gelegentlich Stoff geboten, sein Talent zu betätigen, das ist keine Frage. Aber ob sie mit ihrem öden Allegorienkram, mit ihrem Modergeruch aus der Studierstube gelehrter Humanisten irgendwie geeignet waren, seine Kunst zu fördern, das möchte ich denn doch nachdrücklichst bezweifeln. In der Ehrenpforte und dem Triumphzug Maximilians hat sich die Hand Meister Albrechts betätigt, nicht sein Genie. Und wenn es den mächtigen Eindrücken Italiens nicht gelang, entscheidenden Einfluß auf den Werdegang des größten deutschen Künstlers zu nehmen, wenn er auch nach seiner Heimkehr von Venedig der deutscheste Meister blieb, den wir heute noch in ihm lieben und bewundern, wenn er, in bewußtem Gegensatz zu aller auf formale Schönheit gerichteten romanischen Kunst, bis an sein Ende der innerlichen, gemütstiefen, herben deutschen Eigenart treu blieb, dann können wir überzeugt sein, daß ein politisches Ereignis, und noch dazu eines von so vorübergehender Bedeutung wie die kurze Ehe des Kaisers, ihn nicht aus seinen Bahnen zu

[1] Bouchot a. a. O. p. 92: „On dira que nous n'avons pas eu un Dürer, certes! mais ce génie immense, où a-t-il reçu ses lois d'origine? Il serait intéressant qu'on vit quelque jour la part indiscutable des Bourguignons modestes dans cette gloire incontestée. Qui avait épousé l'homme à qui Dürer dut les plus grands honneurs de sa carrière? Qui lui enseigna l'art du burin? Quelles idées formèrent son talent? Il ne semble pas que les Allemands tout seuls, les anonymes de la Haute Bavière y eussent contribué puissamment. D'autres influences s'imposèrent, que le génie de Dürer assouplit à sa volonté et à ses moyens."

Digitized by Google

drängen vermochte. „A tout Seigneur — tout honneur“ sagt ein französisches Sprichwort. Wir wollen Frankreich lassen, was Frankreichs ist, aber man soll uns auch jenseits der Grenze unsere großen Künstler nicht mit „wenn“ und „aber“ verkleinern oder sie uns abspenstig zu machen suchen. Frankreich hat nie einen Dürer besessen und hat an dem deutschen Dürer keinerlei Anteil.

In großen Umrissen skizziert, stellt sich auf Grund der weiter unten im einzelnen beleuchteten Tatsachen die Entwicklung des Kupferstiches etwa so dar: Die ältesten Zeugen der Kunst, so weit sie sich im Meister der Spielkarten und seiner Schule verkörpern und etwa mit den Jahreszahlen 1430 bis 1450 ganz allgemein begrenzen lassen, deuten auf südwestliche Herkunft, während die etwas spätere Gruppe mit dem Meister der Liebesgärten (um 1440 bis 1450), dem Meister W ✠ (um 1450 bis 1470) und dem Meister der Boccaccio-Illustrationen (1476) direkt nach Flandern weist. Die Tätigkeit des Meisters ·E·ꝏ· (c. 1450 bis 1467) und Martin Schongauers (1460 bis 1491) schließt sich auch zeitlich besser an die Gruppe der Süddeutschen an und von da aus geht die Bewegung rheinabwärts über Mainz nach Köln, wo der Meister des Hausbuches und der Meister P W ihre Tätigkeit bis in die ersten Jahre des neuen Jahrhunderts fortsetzten. In Köln wirkten natürlich gleichzeitig die Einflüsse aus dem niederländischen Nordwesten (Alart Duhameel und der Meister von Zwolle).

Es genüge hier festzustellen, daß alle führenden, das heißt schöpferischen Künstler des Grabstichels im äußersten Westen Deutschlands nahe dem Rheinstrom saßen und Nürnberg in vordürerischer Zeit an der Entwicklung keinen Anteil hatte, wie ja auch die Stiche von Veit Stoss nicht dort, sondern größtenteils in Krakau entstanden. Einige späte Stecher geringeren Grades in Franken und Schwaben wie ſſſ·m+ (1482), Mair von Landshut (1499) oder MZ (1500) kommen für die eigentliche Entwicklung des Kupferstichs in Süddeutschland nicht mehr in Betracht und die produktiven westfälischen Stecher: der Meister mit den Bandrollen und Israhel van Meckenem, sind als geistlose Fabrikanten von Kopien nach besseren Vorbildern ebenfalls belanglos.

Digitized by Google

Daß die Blätter der ältesten Periode weder ein Monogramm noch eine Jahreszahl tragen, ist schon oben erwähnt worden. Eine Handhabe, sie zeitlich näher zu begrenzen, bieten in allerdings recht seltenen Ausnahmefällen die Kopien, die man nach ihnen in datierten Handschriften findet. So ist es zum Beispiel gelungen, die Benutzung von Tieren und Blumen aus dem Kartenspiel des Meisters der Spielkarten für die Miniaturen verschiedener Manuskripte von 1446, 1448 und 1454 nachzuweisen[1] oder für die Passion des Meisters der Liebesgärten einen terminus ante quem in dem Datum 1448 zu finden, da sie Jean Miellot in seinem Miroir de la Saivation humaine von diesem Jahre für die Federzeichnungen der Handschrift als Vorlagen benutzte[2].

Mit einiger Wahrscheinlichkeit läßt sich sogar eine Passion aus der Schulrichtung des Spielkarten-Meisters vor 1441 datieren. Ein Blatt daraus, Christus vor Pilatus, ist mit der Feder kopiert in einer dem Germanischen Museum gehörigen Handschrift von 1441[3], und ein Abdruck des Stiches selbst klebt in einem Brevier der Hof- und Staatsbibliothek zu München[4], unmittelbar unter der sorgfältig geschriebenen Datierung: „Tegernsee 1454", die auch an einer anderen Stelle des Manuskripts wiederkehrt, und dasselbe Datum findet sich am Schluß der zweizeiligen Inschrift im Oberrand eines anonymen Kruzifixus der Sammlung v. Rothschild[5].

Ein anderer Schüler und Kopist des Spielkarten-Meisters, der sogenannte „Meister von 1462", trägt seinen Namen direkt nach der Aufschrift eines ehemaligen Besitzers, Frater conradus Bamberger de Ispll. 1462., die sich, zum Teil in den Stich übergreifend, auf einem Buchdeckel aus der Bibliothek des Klosters Buxheim, jetzt in der Hof- und Staatsbibliothek zu München befindet[6]. Eine ganze Reihe von Stichen des Meisters der Berliner Passion und des Erasmus-Meisters klebt in einem niederdeutschen Brevier der Pariser Nationalbibliothek

[1] Jahrb. IX. (1888) p. 239 u. ff. und XI. (1890) p. 53 u. ff.
[2] Vergl. des Verfassers Schrift: Der Meister der Liebesgärten p. 7 u. ff.
[3] Jahrb. XVIII. (1897) p. 57.
[4] Cod. lat. 19352.
[5] L., M. d. L. p. 17 bei Nr. 3.
[6] L., Spielkarten p. 1. Vergl. Taf. 22. Nr. 62.

von 1463[1] und kann nach der Art ihrer Einfügung in den handschriftlichen Text nicht nachträglich eingeklebt sein. In ähnlicher Weise sind einige Stiche aus späterer Zeit durch mit Jahreszahlen versehene Kopien annähernd zu datieren, zum Beispiel die Querfüllung des Meisters ·E·P· mit dem Eheturnier vor 1465 durch eine datierte Kopie Israhels van Meckenem[2], eine heilige Katharina vom Meister ·L·G· auf Grund eines Altärchens im Bayerischen Nationalmuseum, vor 1486[3], verschiedene Kupferstiche Martin Schongauers vor 1480, 1481, 1485, 1486, 1487, 1488 und 1489[4]. Umgekehrt erweisen sich mehrere Blätter des Meisters mit den Bandrollen, den Passavant nach seiner altertümlichen Technik zu den Primitiven rechnet, als nach 1464, 1466 und 1467 entstanden, weil sie mit Benutzung datierter Holzschnitte und Stiche gefertigt oder direkt nach solchen kopiert sind[5].

Das früheste eingestochene Datum ist die Jahreszahl 1446 auf der Geißelung der sogenannten Renouvierschen Passion im Berliner Kabinett[6]. Bis zum Jahre 1465, dem Datum des oben erwähnten Ornamentstiches von Israhel van Meckenem, ist dann kein anderes Blatt mit einer gestochenen Jahreszahl versehen[7]. Der Meister ·E·P· hat erst am Ende seiner Tätigkeit, 1466 und 1467, eine beschränkte Anzahl von Platten datiert und gleichzeitig begonnen, sie mit seinem Monogramm zu versehen, eine Gepflogenheit, die späterhin auch bei anderen Stechern immer mehr in Aufnahme kommt und mit der Entwicklung der Kunst die merkantile Bedeutung einer Art Schutzmarke gegen unbefugte Nachbildung erlangt. Aber die Rechtsbegriffe vom geistigen Eigentum waren im XV. Jahrhundert noch sehr schwankende, und wie die schwächeren Künstler die Stiche berühmter Kollegen

[1] E. a. 6 der Réserve.
[2] Geisberg 454.
[3] Chronik für vervielfältigende Kunst II. (1889) p. 50.
[4] Rep. XVIII. (1896) p. 429 u. ff.
[5] Vergl. des Verfassers Schrift: Der Meister mit den Bandrollen.
[6] Taf. 14. Nr. 37.
[7] Die Jahreszahl 1451 auf der Madonna des Meisters mit den Bandrollen, P. II. 7. 1. hat sich als Fälschung erwiesen, das Abendmahl von 1457, P. II. 8. 3. gehört zu einer Folge von Holzschnitten, und das Datum 1464 auf dem Buchstaben A des Figurenalphabets vom Meister mit den Bandrollen, P. II. 28. 49. ist nach einem xylographischen Vorbild kopiert.

Digitized by Google

unbedenklich kopierten oder Einzelheiten daraus für ihre kümmerlichen Arbeiten entlehnten, nach unseren Begriffen stahlen, so veranlaßte die hohe Wertschätzung, deren sich zum Beispiel Schongauers eigenhändige Arbeiten bei den Zeitgenossen erfreuten, einen gewerbsmäßigen Kopisten wie Israhel van Meckenem, in einigen besonders schwachen Nachstichen seiner Frühzeit auch das Monogramm des Kolmarers auf diese Karikaturen der Vorbilder zu setzen. Selbst als ausgereifter und gewandter Stecher verschmähte er es nicht, auf einigen Platten des Meisters FVB, die ihm der Zufall in die Hände spielte, das ursprüngliche Monogramm in sein eigenes umzuändern und sich so in betrügerischer Weise das Urheberrecht derselben anzueignen.

Eine bemerkenswerte Tatsache ist es übrigens, daß die Wertschätzung eines berühmten Monogramms im Laufe der Jahrhunderte den damit versehenen Stichen offenbar im eigentlichsten Sinne des Wortes als „Schutzmarke" gedient hat, dergestalt, daß wir noch heute von keinem Stecher des XV. Jahrhunderts eine größere Anzahl Exemplare der einzelnen Blätter besitzen als von Martin Schongauer. Die anonymen Kopien seiner Originale, die gewiß zumeist in mindestens gleich großer Auflage gedruckt und auf den Markt gebracht wurden wie jene, hat man mißachtet und verworfen, so daß von jeder nur wenige Abzüge erhalten blieben, ganz wie es später mit den Kopien nach Dürers Originalen geschah. Eine gewisse Rolle spielte dabei natürlich auch die Beliebtheit des dargestellten Vorwurfs. Man begegnet den großen, bedeutenden Kompositionen, wie der zu allen Zeiten berühmten Kreuztragung und dem Tode Mariae oder der Versuchung des heiligen Antonius, die selbst den jungen Michelangelo zur Nachbildung gereizt haben soll, häufiger als den kleineren Blättern, den religiösen Darstellungen öfter als den profanen, und die gotischen Ornamente, für die man in den drei folgenden Jahrhunderten wenig Verständnis hatte, sind nur noch in einigen Exemplaren erhalten[1]. Die künstlerische Bedeutung allein vermochte nicht diese konser-

[1] Soweit mir bekannt, existieren von den Ornamentstichen B. 109 sieben Exemplare, von B. 110 dreizehn, von B. 111 drei, von B. 112 neun, von B. 113 sechs, von B. 114 zehn, von B. 115 vierzehn und von B. 116 sechs. — Dagegen traf ich vom Tode Mariae B. 33 und dem großen h. Antonius B. 47 mehr als sechzig Exemplare und von der Kreuztragung B. 21 mehr als siebzig.

Digitized by Google

vierende Wirkung im Wechsel der Zeiten auszuüben, das beweist das Werk des neben Schongauer hervorragendsten deutschen Stechers, des Hausbuch-Meisters, der keine seiner Arbeiten bezeichnete, und von dessen 90 Blättern nicht weniger als 70 nur in je einem einzigen Abdruck auf uns kamen, während 30 vollständig verloren gingen und nur noch aus den Kopien des Monogrammisten ♭∝ 8 zu ergänzen sind[1].

□ □ □

Der Ursprung des Kupferstichs in der Goldschmiedewerkstatt bringt es mit sich, daß er, im Gegensatz zum Holzschnitt, meist von wirklichen Künstlern geübt wurde, die es verstanden, mit Sicherheit zu zeichnen und einen Entwurf zu vervielfältigen, der vorbildlich für andere wirken konnte. Und das war einer der wesentlichsten und wichtigsten Zwecke der vielen Tausende von Blättern und Blättchen, die alljährlich aus den Goldschmiedewerkstätten hinausflatterten. Sie sollten Vorbilder sein, befruchten und anregen, auch bei den geistig Ärmeren. Den Handwerkern jeder Art sollten sie als Vorlagen dienen für Gravierungen auf Schüsseln und Kannen, für den Lederschnitt auf Kästchen und Bucheinbänden, für Emaillierungen von Becbern und anderen Gefäßen, für das Modellieren von Ofenkacheln, für das Bemalen von Glasscheiben, für Schnitzereien in Buchs und Perlmutter, für gewebte Wandteppiche und Stickereien auf Kirchenparamenten, ja selbst für Gemälde größeren Umfangs in fürstlichen Schlössern oder für Altarbilder kleinerer Kirchen, mit denen man aus Sparsamkeitsgründen die berühmten Maler nicht betrauen mochte. Für die Benutzung von Stichen in jeder dieser so verschiedenartigen Techniken lassen sich Beispiele anführen[2], und fast alle größeren Kompositionen Martin Schongauers haben so als Vorlagen gedient. Sein Hauptwerk, der Tod Mariae, ist unendlich oft mehr oder minder frei kopiert worden[3].

[1] Vergl. des Verfassers: Der Meister des Amsterdamer Kabinetts p. 8.

[2] Vergl. meine Bemerkungen im Jahrb. IX. (1888) p. 239 u. ff. und in der Zeitschrift für christliche Kunst VII. (1894) Sp. 241. u. ff.

[3] Beispiele dafür u. a. in Bamberg, Brünn, Dießen (Pfarrkirche), Donaueschingen, Hannover, Leipzig, Nürnberg, Paris (S. E. v. Rothschild), Sevilla (Kathedrale), Sigmaringen u. s. w.

Digitized by Google

Eine andere sehr wichtige Bestimmung der ältesten Kupferstiche scheint aber darin bestanden zu haben, Ersatz zu bieten für die kostspieligen Miniaturen, mit denen die Handschriften des XV. Jahrhunderts geziert wurden. Sie erfüllten hier einen doppelten Zweck, zunächst wieder als Vorlagen, die von den schriftkundigen Mönchen nach freier Wahl und Laune kopiert und illuminiert werden konnten, sodann als Bilder, die sich an dafür leer gelassener Stelle bequem in die Breviere einkleben ließen, und die man dann durch sorgfältige Bemalung in Miniaturen verwandelte[1]. Für beide Arten der Benutzung haben sich zahllose Beispiele in den großen Bibliotheken erhalten, besonders in der Hof- und Staatsbibliothek zu München, die den wertvollen Bestand der Klosterbüchereien von Tegernsee, St. Emmeram in Regensburg, Indersdorf u. s. w. in sich aufnahm.

Eine ganze Reihe wichtiger Inkunabeln des Kupferstichs ist nur durch diese Art der heimlichen Aufbewahrung vor dem Untergang gerettet worden, und eine weit größere Menge — das ist für mich keine Frage — harrt noch hinter Klostermauern einer fröhlichen Auferstehung.

Daß die Stiche direkt zu Vorlagezwecken hergestellt wurden, ergibt sich aus den Werken zahlreicher Stecher des XV. Jahrhunderts, namentlich des Meisters ·E·S· und Israheis van Meckenem. Von Beiden besitzen wir eine Folge von Blättchen mit je 6 Runden, Darstellungen aus dem Marienleben, der Passion und heiligen Geschichte enthaltend, die zwölf Apostel in paarweiser Anordnung, einzelne Heilige, die Evangelistensymbole, einen Totentanz und anderes mehr. Diese ziemlich willkürlich zusammengestellten Runde eigneten sich sehr zum Schmuck der großen verzierten Initialen in den Handschriften[2]. Man konnte sie aber auch ausschneiden und direkt einkleben, wie verschiedene Proben solcher Verwendung in den Universitätsbibliotheken von Heidelberg und Lüttich bezeugen[3]. Auch das British Museum bewahrt zehn solcher aus einem Gebetbuch stammender

[1] Die Nachahmung einer Miniatur zeigt in der Anordnung des mit Blumen und Erdbeeren bestreuten, breiten Rahmens besonders deutlich eine Madonna des Meisters P ☙ von Köln. Vergl. Z. f. chr. K. VI. (1893) Sp. 341. 1.

[2] Ein Beispiel im Staatsarchiv zu Düsseldorf Cod. D. 17. fol. 177 r.

[3] Vergl. Z. f. chr. K. VII. (1894) Sp. 235 u. ff.

Digitized by Google

Runde. Ähnliche Vorlageblätter bildeten Israhels Stiche mit je vier auf einer Platte vereinigten Heiligen, die wie die oben erwähnten Runde, ihrer Verwendung entsprechend, auch meist einzeln, das heißt zerschnitten, vorkommen[1]. Ebenso ist vom Monogrammisten W A H ein solches Musterblatt mit vier Runden erhalten.

Aus Figuren gebildete Alphabete existieren vom Meister mit den Bandrollen und vom Meister ·E·. Sie waren aber ihres derben Inhalts wegen zur Verwendung in Andachtsbüchern weniger geeignet als die mit Blumen und Ranken zierlich geschmückten Buchstaben, die Israhel van Meckenem auf sechs Blättern ausgehen ließ und die teilweise schon 1488 und 1489 für gedruckte Bücher in Holzschnitt kopiert wurden. Zwei größere Initialen, ein D mit der Verkündigung Mariae und ein O mit dem Heiland, der das Passionswappen hält, stach der Bocholter Goldschmied ebenfalls zur Benutzung durch die Miniatoren. Zwei Exemplare des D im British Museum und in der Stadtbibliothek zu Mainz stammen tatsächlich aus Handschriften. Das Alphabet des Meisters ·E· wurde übrigens in Holzschnitt auf drei Querfoliobogen kopiert und von Israhel van Meckenem nachgestochen. Ein anonymer Stecher vergnügte sich sogar damit, ein Alphabet aus gotischen Architekturteilen herauszugeben, bei dem natürlich den Fialen, Strebbogen und Wimpergen vielfach Gewalt angetan wurde.

Daß man gelegentlich auch Kupferstichfolgen mit handschriftlichem Text herausgab, beweisen einige Exemplare der kleinen Ars moriendi in Köln und Wien, die der Meister des heiligen Erasmus und Israhel van Meckenem nach dem Meister ·E· kopierten, und es ist anzunehmen, daß auch dessen jetzt nur noch als Einzelblätter erhaltene Stiche ursprünglich für die Publikation mit gegenübergestelltem Text berechnet waren[2]. In ähnlicher Weise ist ein Heftchen mit zwölf Passionsblättern von Israhel van Meckenem vorhanden, bei dem die Platten immer zu zwei und zwei auf ein Blatt nebeneinander gedruckt wurden, in der deutlich erkennbaren Absicht, daß die zwölf Darstellungen durch das Kniffen und Heften in die richtige Reihenfolge gebracht würden, und der handschriftliche Text auf die Rückseite der Blättchen zu stehen

[1] Vergl. Jahrb. XIV. (1893) p. 81 u. ff.
[2] Cust, The Master E S and the „Ars moriendi." Oxford 1898.

Digitized by Google

käme[1]. Wir haben hier also eine Art Vorstufe der Buchillustration. Die Verwendung gestochener Platten für gedruckte Bücher kommt im Norden erst im dritten Viertel des XV. Jahrhunderts auf. Sie beschränkt sich in Deutschland fast ausschließlich auf die großen Kanonbilder mit dem Gekreuzigten und auf die bischöflichen Wappen in den Würzburger und Eichstädter Missalien von 1479 bis 1488, die später mit Holzschnitten illustriert wurden[2], sowie auf eine erklärende Tafel in Hans Schmuttermayers Fialenbuch, das zwischen 1484 und 1489 in Nürnberg erschien[3], in den Niederlanden auf eine einzige Prachtausgabe der „Berühmten Unglücklichen" des Boccaccio, die Colard Mansion 1476 in Brügge erscheinen ließ[4], und von der nur zwei Exemplare in der Universitätsbibliothek zu Göttingen und beim Marquis of Lothian in der Bibliothek der Abtei New Battle bekannt sind.

□ □ □

Der gestochenen Vorlagen für Goldschmiede, die sich schon durch den dargestellten Gegenstand als solche ausweisen, gibt es sehr viele. Eines der schönsten Blätter dieser Art ist der 1466 datierte Entwurf des Meisters ·𝔈·𝔖· zu einer Patene mit den Darstellungen der vier Kirchenväter und Evangelistensymbole. Vorlagen für Rauchfässer sind vom Meister W ✧ und Martin Schongauer vorhanden, ebenso zu sehr reich dekorierten Bischofsstäben, die Israhel van Meckenem durch einen noch größeren, aber durch seine Überladung auch künstlerisch viel tiefer stehenden zu übertrumpfen suchte. Eine große Anzahl von Monstranzen, Reliquiarien, Bechern, Rauchmantelagraffen etc. umfaßt das Werk des mehrfach erwähnten Meisters W ✧, eines Goldschmieds der Zeit Karls des Kühnen, der auch eine Menge von Architekturteilen, Baldachinen für Sakramentshäuschen oder Brunnen, Altäre, Kapellen, Fensterrosen und Krabben stach, bei denen in der Regel das Spielerische,

[1] Geisberg p. 5. Seit 1907 in Berlin.

[2] Vergl. meine Aufzählung dieser Stiche im Rep. IX. (1886) p. 1 und 377.

[3] Das einzige erhaltene Exemplar im Germanischen Museum. Vergl. Essenwein im Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit XXVIII. (1881) Sp. 65, und Gebert ibidem XXIX. (1882) Sp. 43.

[4] Le livre de la Ruyne des nobles hommes et femmes par Jehan Bocace de Certald, imprimé à Bruges par Colard Mansion 1476. Vergl. Jahrb. XXIII. (1902) p. 124 u. ff.

Digitized by Google

Überzierliche, für Metall aber nicht für Stein Berechnete auffällt[1]. Auch Alart Duhameel in Herzogenbusch und Wenzel von Olmütz haben eine Reihe solcher Baldachine mit ihrem geometrischen Grundriß hinterlassen, die sich zur Bekrönung von Sakramentsgehäusen und Tabernakeln, aber auch in kleinerem Maßstabe für Monstranzen verwenden ließen. Der einzige Kupferstich Jörg Syrlins von Ulm stellt einen Weihbrunnkessel mit seinem Grundriß dar[2], und Veit Stoss hat ein gotisches Kapitell gestochen, das die Bildschnitzer als Konsole für Heiligenstatuetten benutzen konnten. Der Entwurf zu einer Pax ist von dem kölnischen Meister des heiligen Sebastian erhalten, der auch wie der Meister W ♁ und Wenzel von Olmütz einen Becherentwurf auf die Kupferplatte brachte. Als Beispiel profanen Schmucks ist nur ein entzückender kleiner Anhänger oberdeutscher Herkunft vom Meister ·L· ♋· mit der Jahreszahl 1492 bekannt.

Eine ganze Reihe von Hoch- und Querfüllungen mit gotischem Ast- und Blattwerk haben die namhaftesten Kupferstecher als Vorlagen für die Handwerker jeder Art veröffentlicht. Die schönsten rühren wieder vom Meister ·Ⓔ·♋·, Martin Schongauer, Israhel van Meckenem, den Monogrammisten FVB, ⅄ſſ·♏+ und P ⚒ her. Diese Ornamentfüllungen, bald mit Blumen, bald mit Tieren oder mit figürlichen Darstellungen belebt, gingen als Einzelblätter oder als Folgen aus. Der Meister der Berliner Passion hat eine im Format übereinstimmende Serie von zwölf Querfüllungen gestochen und Israhel van Meckenem eine andere von Ornamentblumen aller Art, die von den Miniatoren eifrig benutzt wurden. Ihrer Schönheit und Seltenheit wegen berühmt sind die vier gotischen Blätter Martin Schongauers, die der Kolmarer, offenbar einer Tradition der Goldschmiedewerkstatt folgend, veröffentlichte. Denn schon der Meister ·Ⓔ·♋· hatte fünf ähnliche Blätter gestochen, deren durch die starke Verbreitung abgenutzte Platten später Israhel van Meckenem in die Hände fielen, welcher sie retuschierte und von neuem auf den Markt brachte. Die vier Schongauer-Blätter hatte er je zwei und zwei von der Gegenseite kopiert und verkaufte sie, mit seinem Monogramm versehen, wahrscheinlich als eigene Erfindung. Außer den

[1] Vergl. meine Monographie über diesen Künstler. Dresden, 1895.
[2] Kunstchronik XIX. (1884) Sp. 593.

Digitized by Google

genannten existieren solche Krabbenblätter auch vom Meister ⩔ und vom Monogrammisten ♭ 8. Ein anderer Goldschmied, Michel Wagner, der sich ausnahmsweise einmal mit dem vollen Namen und dem redenden Wappen eines Wagenrades bezeichnete, hat drei kleine Musterkärtchen mit allerhand wechselnden Ornamenten und Vögeln, weiß auf schwarzem Grunde, hinterlassen, die offenbar seine Erfindungsgabe als Goldschmied und seine Geschicklichkeit als Stecher empfehlen sollten. Sie sind von 1487 und 1492 datiert und das eine enthält sogar zwei Musteralphabete in Spiegelschrift, weiß auf schwarz und schwarz auf weiß. Eine ähnliche Platte mit drei spitz zulaufenden Ornamentfüllungen, jede an der breiteren Seite mit dem Monogramm ıꝑ ɦ versehen und daher wohl zum Auseinanderschneiden bestimmt, dürfte als Vorlage für Messerscheidenfüllungen gedient haben.

Bei der großen Bedeutung, die das Wappen mit seinen zierlich geschwungenen Helmdecken und der Helmzier in der Ornamentik des XV. Jahrhunderts hatte, ist es nur natürlich, daß die Goldschmiede teils Entwürfe zu Wappenschablonen stachen, d. h. Wappen, bei denen der Schild leer blieb und der Helmschmuck fortgelassen war, damit man ihn nach Bedarf für den jeweiligen besonderen Zweck ausfüllen konnte, oder Phantasiewappen mit allerhand launigen Einfällen, die sonst wohl der strengen Heraldik jener Tage fern lagen. Eine Folge von vier Blättern mit paarweisen Wappenschablonen stach der produktive Meister ⩔. Die köstlichsten Beispiele von Phantasiewappen mit einer garnabhaspelnden Alten, einem purzelbaumschlagenden Bauern, einer spinnenden Bäuerin, die auf ihrem schreienden Ehemann reitet, oder mit Rettig- und Lauchbündel sind im Werk des Hausbuch-Meisters enthalten, während der Meister ·ℭ·ᔓ· auch hier oft seiner Neigung zu unflätiger Derbheit die Zügel schießen ließ, indem er unanständige Narren mit grinsenden Dirnen zu Wappenhaltern machte. Die anmutigen zehn Wappenrunde Martin Schongauers sind aller Wahrscheinlichkeit nach ebenfalls nur als freie Erfindungen einer Künstlerlaune aufzufassen, wenn sich auch die Heraldiker vielfach mit ihrer Bestimmung abgemüht haben. Bei der großen Verbreitung der von Schongauer gewählten Wappenfiguren: Leopard, Einhorn, Schwan, Windhund, Hahn, Hirsch und Hase ist wohl anzunehmen,

Digitized by Google

daß der Künstler gerade Muster für die alltäglichen Bedürfnisse des Wappenschmucks geben wollte, wie er in den Schildhaltern die beliebtesten Typen seiner Zeit: Engel, Edelfräulein, Bauer, Türken und wilden Mann aufgriff.

Wappen bestimmter Geschlechter und Städte finden sich von dem großem Prunkwappen Karls des Kühnen an, das der Meister W♤ stach und der Meister mit den Bandrollen kopierte, namentlich beim Meister •𝔊•𝔖•. Er hat nicht nur mehrere Darstellungen des österreichischen Bindenschildes und des Wappens der Kurpfalz hinterlassen, sondern in den Wappen-Farben seiner beiden Kartenspiele den Reichsadler, die Wappen der sieben Kurfürsten und jene der Grafen von Rheinegg, der Ratsamhausen, Strathingen, Hohenstein, Weitersheim, Stauffenberg, Mayer von Hüningen, Hus, Thierstein, Olan, Gemmingen, Zorn von Bulach, Werdenstein, Panzingen, zum Wier, Hoffwart von Kirchheim, der Grafen von Montfort, Hattstatt, Andlau, Braun von Reichenberg, von Landsperg und vieler anderer elsässischer, oberrheinischer und schwäbischer Geschlechter verewigt[1].

Das Allianzwappen der Rohrbach-Holzhausen vom Monogrammisten bα 8, dessen Platte sich im Archiv dieser Frankfurter Familie gefunden hat, wird heute in den Tagen der hochgehenden Exlibris-Sammelwut gern für das älteste in Kupfer gestochene Exlibris ausgegeben. Es hat sich aber meines Wissens noch nie ein als solches verwendeter Abdruck gefunden, und bis das geschieht, hege ich ernstliche Zweifel an der Existenz gestochener Exlibris im XV. Jahrhundert.

Wir haben wiederholt Gelegenheit gehabt, von den Kartenspielen der Stecher des XV. Jahrhunderts zu sprechen. Es sind ihrer im ganzen etwa zehn erhalten, freilich nur zwei davon vollständig. Das schönste von allen ist zweifellos das älteste, noch der ersten Hälfte des Jahrhunderts angehörige, vom Meister der Spielkarten[2]. Ihm

[1] Die Bestimmung ist bei dem Fehlen der Tinkturen nicht immer sicher, unzweifelhaft aber bei den Wappen der Fürstenberg, Landsperg, Thierstein und jenem der Markgrafen von Baden, das auch sonst wiederholt beim Meister •𝔊•𝔖• einmal sogar vom Zähringer Löwen gehalten, vorkommt. Vergl. des Verfassers Spielkarten des Meisters E S (Erste außerordentliche Publikation der Internationalen Chalkographischen Gesellschaft 1891).

[2] Vergl. Taf. 5—9.

Digitized by Google

folgen die beiden Spiele des Meisters ·℄·. Alle drei wurden mehrfach kopiert, und zwar von einem Anonymus, dem Meister des heiligen Erasmus und Israhel van Meckenem. Die Farben bestanden zumeist aus Menschen, vierfüßigen Tieren, Vögeln und Blumen, wozu beim Meister ·℄· noch eine Wappen-Farbe kommt, die einzelnen Farben aus je acht oder neun Zahlen- und vier Figurenkarten: Unter, Ober, Dame, König, oder aus zehn Zahlen- und drei Figurenkarten. Als Kopien, diesmal nach einem italienischen Vorbild, sind auch die acht Spielkarten des Meisters mit den Bandrollen zu betrachten (Coppe-Zwei–Neun), die sich unzerschnitten auf einem Blatt der Sammlung Schreiber in London, jetzt im British Museum befinden [1]. Ein anderes Spiel von einem minderwertigen oberdeutschen Stecher, dessen Unselbständigkeit aus der häufigen Benutzung Schongauerscher Blätter für die einzelnen Karten ersichtlich ist, gehört schon dem Ende des Jahrhunderts an und scheint nach den in Deutschland nicht üblichen Farben: Spade, Coppe, Denari und Bastoni, für den italienischen Markt bestimmt gewesen zu sein [2]. Den Beschluß bildet dann das entzückende runde Kartenspiel des Meisters ℘ ▾ von Köln [3], das um 1500 oder noch ein wenig später anzusetzen ist und mit seinen fünf aus Rosen, Akelei, Nelken, Papageien und Hasen bestehenden Farben ein vollgültiges Zeugnis vom Geschmack und stecherischen Können seines Schöpfers ablegt. Er erscheint darin geradezu als Vorläufer der deutschen Kleinmeister. Auch dies Spiel wurde zu Anfang des XVI. Jahrhunderts von Telman von Wesel kopiert.

Die gestochenen Kartenspiele, wie namentlich die künstlerisch wertvolleren vom Meister der Spielkarten und Meister ℘ ▾, dürften schwerlich allgemein in Gebrauch gewesen sein. Sie dienten, schon wegen der schnellen Abnutzung der Kupferplatten, die der Herstellung großer Auflagen hinderlich sein mußte, jedenfalls nur den Fürsten und dem wohlhabenden Teil des Volkes, während sich die

[1] A. W. Franks, Playing Cards selected from the Collection of Lady Charlotte Schreiber. London 1893. II. p. 13. Lichtdruck ebenda Pl. 94.

[2] Vergl. Rep. XI. (1888) 221. 73—121.

[3] Vollständig reproduziert in der Publikation der Internationalen Chalkographischen Gesellschaft 1892 Nr. 9—13.

Digitized by Google

Menge mit minderwertigen Kopien oder mit den kunstloseren und billigeren Holzschnittkarten begnügte. Daß die gestochenen Karten wegen des dünnen Papiers zum Gebrauch erst auf festeren Karton gezogen werden mußten, ist selbstverständlich. Ein Beispiel dafür hat sich in dem Blumen-Unter des Meisters der Spielkarten in Paris erhalten. Die Rückseite ist schwarz und der Stich selbst in sehr sorgfältiger Weise auf blauem Grunde koloriert und mit Gold gehöht. Ob man die Stiche immer in dieser Weise illuminierte oder ob das nur ausnahmsweise für den Gebrauch fürstlicher oder hochgestellter Personen geschah, bleibt ungewiß. Das Dresdner Exemplar des runden kölnischen Kartenspiels trägt Reste leichter Bemalung, und ein sorgfältig koloriertes Spiel des oben erwähnten Anonymus, der für seine Karten die Stiche Schongauers plünderte, befindet sich in dem sogenannten Hainhofer-Schrank der Universität zu Upsala[1]. Aus späterer Zeit sei als Beispiel nur das wundervoll ausgemalte und mit Gold und Silber gehöhte Kartenspiel Jost Ammans genannt, das sich ehedem im Historischen Museum zu Dresden befand und seit 1904 im Kupferstichkabinett aufbewahrt wird[2].

Wir wenden uns nun dem eigentlichen Bilderkreise des Kupferstichs im XV. Jahrhundert zu, das heißt den Darstellungen, welche um ihrer selbst willen und nicht für ganz bestimmte Vorlage- oder Gebrauchszwecke gestochen wurden. Daß Maler, Miniatoren und Handwerker viele von ihnen dennoch ganz oder teilweise für ihre Zwecke benutzten, ist schon oben gesagt worden.

□ □ □

Eingezwängt in die engen Regeln einer Jahrhunderte alten Werkstatt-Tradition, wuchs die junge Kunst unter dem schützenden Frieden der Kirche auf, die es schnell und klug verstanden hatte, sie sich dienstbar zu machen. Fast ausschließlich — so weit es sich um figürliche Darstellungen handelt — sind es zunächst religiöse Stoffe, die

[1] Gefällige Mitteilung des Herrn Hofintendanten Dr. John Böttiger in Stockholm.

[2] Es lag ursprünglich mit anderen Spielen in dem mit allerhand Näh- und Arbeitszeug, Toilettengerät, einer Hausapotheke etc. gefüllten Arbeitstisch, der traditionell als jener der Kurfürstin Anna (gest. 1585) bezeichnet wird.

Digitized by Google

den Stechern als Vorwurf für ihre Blätter dienen. Das Marienleben, das Leiden Christi, die Gestalten der Evangelisten und Apostel oder Madonnen- und Heiligenbilder werden in unerschöpflicher Menge für den Bedarf der Gläubigen geschaffen und an den Heiltumsmärkten feilgehalten. Man kauft sie wie ihre älteren und kunstloseren Geschwister, die Holzschnitte, um entweder seinen Schutzpatron in das Brevier zu kleben oder an geweihter Stätte der heiligen Jungfrau ihr Bild zu opfern. Unter den zahlreichen Heiligengestalten galt das Bild des heiligen Antonius eremita als ein Schutzmittel gegen die unter dem Namen „Antonius-Feuer" bekannte Krankheit und gegen die Rose, jenes des von Pfeilen durchbohrten heiligen Sebastian gegen die Pest, die der heiligen Quirin und Christoph gegen Gicht und Schlaganfälle, wie die Unterschriften auf Stichen des Meisters W ✠ und Israhels van Meckenem bezeugen. Darstellungen der Madonna auf der Mondsichel und der Messe des heiligen Gregor wurden als Ablaßbilder von Israhel van Meckenem gestochen und verkauft[1].

Geisberg[2] hat darauf aufmerksam gemacht, daß diese Ablässe, die für zum Teil minimale Gebetsforderungen[3] 11,000 oder 20,000 Jahre Ablaß versprachen, mit den authentischen päpstlichen Bullen nicht in Einklang stehen und daß der Stecher, wahrscheinlich um die Absatzfähigkeit seiner Bilder zu vergrößern, in einem Falle bei der Retusche der Platte den Ablaß von 20,000 Jahren auf 45,000 prolongierte, indem er die Leichtgläubigkeit seiner Käufer in ähnlicher Weise mißbrauchte wie bei dem Anbringen seines Monogramms auf fremden Platten.

Mannigfaltig sind auch die religiösen Darstellungen anderer Art, deren Beliebtheit im XV. Jahrhundert ihre häufige Wiederkehr in den Werken der verschiedensten Stecher verbürgt. Wie die Madonna als Himmelskönigin mit Krone und Mantel auf der Mondsichel stehend oder den Satan zu Füßen, von Engeln verehrt, als zärtliche Mutter, die ihr Kind an der Brust hält oder ihm eine Frucht, eine Blume, einen

[1] Geisberg 150, 164, 182, 289, 290, 291.

[2] Der Meister der Berliner Passion und Israhel van Meckenem p. 65.

[3] Auf dem Stich Geisberg 291 lautet die Ablaßlegende: „Quicumque devote septem orationes spostolicas coram christi armis legerit et septem pater noster et ave maria subiunxerit quotiens id fecerit de indulgencia XX milium annorum gaudebit."

Digitized by Google

Vogel reicht, liebte man es, den Heiland als Mann der Schmerzen darzustellen mit der Dornenkrone und blutenden Wunden, umgeben von den Zeugen seines Leidens: dem Kreuz und der Martersäule, dem Judaslohn, den Nägeln, Stricken und Würfeln. Auch das Schweißtuch mit dem heiligen Antlitz, von Veronika oder von den Aposteln Petrus und Paulus gehalten, das Gotteslamm mit der Siegesfahne als Symbol der Auferstehung, das Monogramm und das Herz Jesu von den Wundmalen umgeben, die sogenannten „Waffen Christi", das Passionswappen und Christus in der Weinkelter, an deren Abflußöffnung der Kelch das Blut auffängt, gehören zu den verbreitetsten Andachtsbildern der Zeit. Ebenso beliebt scheint die Darstellung Christi als guter Hirt mit dem Lamm auf den Schultern gewesen zu sein oder auf dem himmlischen Thron neben Maria sitzend und diese segnend, endlich die heilige Dreifaltigkeit. Das segnende Jesuskind mit der Weltkugel auf einer Blume stehend, diente in der Regel als Neujahrswunsch, weshalb ihm ein leeres Spruchband oder auch ein solches mit der Legende: **Ein guot frig jor** beigegeben wurde.

Im weiteren Sinne zu den religiösen Themen gehören auch die Sibyllen und Propheten, dann die Weissagung der tiburtinischen Sibylle vor Kaiser Augustus, S. Anna selbdritt mit der heiligen Jungfrau im Schoß, die ihrerseits das Jesuskind hält, die heilige Sippe und der Stammbaum Mariae: die sogenannte „Wurzel Jesse", die Christen und Heiden mit dem Gegenstück der Frommen und Gottlosen und die Erlösung der Welt durch Christi Kreuzestod. Alart Duhameel von Herzogenbusch hat auch die Geschichte des heiligen Kreuzes, das Konstantin dem Großen erscheint und von Kaiser Heraklius in das Stadttor von Jerusalem getragen wird, auf zwei größeren Blättern dargestellt.

Viel seltener sind naturgemäß die Bilder aus dem alten Testament. Sie beschränken sich eigentlich auf den Sündenfall, Salomos Urteil und Abgötterei und Simsons Kraft und Schwäche (Bezwingung des Löwen und Scherung durch Dalila), wobei noch in Betracht zu ziehen ist, daß Salomo, der von seinem Kebsweibe im Alter zum Götzendienst verleitet wird, und Simson, den Dalila schert, um ihm seine Kraft zu rauben und ihn den Feinden auszuliefern, typische Gegenstücke bilden, deren Tendenz es ist zu zeigen, wie sich Männerweisheit durch Weiber-

Digitized by Google

list in Torheit wandelt. Als klassisches Beispiel kam noch am Ausgang des XV. Jahrhunderts die Geschichte von Aristoteles hinzu, der sich von dem schönen Hoffräulein Phyllis aufzäumen und durch den Garten reiten ließ[1]. Der Meister des Hausbuches hat die Szene mit anmutigem Humor als Gegenstück zu Salomos Götzendienst gestochen, ebenso der Meister B ℭR und der Meister M3[2]. Andere alttestamentarische Darstellungen wie die Schöpfungstage, Loth und seine Töchter, die Heuschreckenplage, der Holzträger am Sabbath, der Zug der Kinder Israel durch die Wüste, die Aufrichtung der ehernen Schlange, Moses und Gideon, Bileams Eselin, Simson mit den Toren von Gaza, David und Goliath und Absalom finden sich vor 1500 nur je einmal im Bilderkreise des deutschen und niederländischen Kupferstichs.

Sehr verbreitet ist dagegen in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts, der Zeit der großen Seuchen und des schwarzen Todes, der Gedanke an das Ende aller Dinge, und manch Memento mori ist auch in den Kupferstichen der Zeit erhalten. Der Meister •℮•ᵴ• war es, der um die Mitte des Jahrhunderts eine Ars bene moriendi in elf Blättern erscheinen ließ, wahrscheinlich mit handschriftlichem Text, wenn auch kein solches Exemplar mehr auf uns gekommen ist. Die Beliebtheit dieser Folge bis in das XVII. Jahrhundert hinein bezeugen nicht nur die Kupferstichkopien des Erasmus-Meisters, Israhels van Meckenem und eines Monogrammisten M3, dessen Nachstiche noch 1623 in München veröffentlicht wurden, sondern auch mehr als 50 verschiedene xylo-

[1] Vergl. über den Ursprung dieser bis ins Altindische zurückreichenden Sage, die im Abendland auf den von den Scholastikern und Hochschulen des Mittelalters am höchsten verehrten Meister Aristoteles übertrageo und im Lay d'Aristote, dem davon abweicheoden deutscben Gedicht: Aristoteles uod Phyllis u. a. s. O. behandelt wurde, Sotzmann in Eggers Kunstblatt II. (1851) p. 302.

[2] Späterhin begegnet man der Darstellung bei Hans Balduog Grien, Burgkmair, Pencz, Virgil Solis, Sadeler u. a. Burgkmair hat ooch als viertes Beispiel von der Weiberlist die Geschichte von Virgil im Korbe hinzugefügt, die sich im deutschen Kupferstich des XV. Jahrhunderts noch nicht findet, aber in einem anonymen italienischen Blatt (P. V. 22. 42.) in Dresden vorkommt.

Sotzmann bespricht a. a. O. p. 303 zwei im Format verschiedene Holzschnittfolgen des Lucas van Leyden mit Darstellungen von Betörung der Männer durch Weiberlist. Er rechnet dazu außer den ebengenannten den Sündenfall, die Königin von Saba versucht Salomo durch Rätsel, die Toebter des Herodes verleitet ihren Vater, Johanoes den Täufer enthaupten zu lasseo, Jahel und Sissera und Ahab und Jesabel.

Digitized by Google

graphische und typographische Ausgaben deutscher, italienischer, französischer, niederländischer und spanischer Provenienz, die alle direkt oder indirekt auf die Stiche des ·E·S· zurückgehen[1]. Einzelblätter mit dem Memento mori finden sich namentlich bei den niederländischen Stechern, wie beim Meister W A, der zwei Schädelstilleben stach, das eine davon mit der Inschrift: Huic similes eritis memores igitur rogo sitis![2], und beim Meister von Zwolle, auf dessen Todesallegorie im dunklen Grabgewölbe ein von Schlangen und Kröten umkrochenes Gerippe ruht, über dem Moses mit den Gesetztafeln und zwei Propheten mit Spruchbändern erscheinen. Dazwischen sind überall Schädel und auf den Tod bezügliche Inschriften angebracht.

Ein süddeutscher Stich des Meisters ſſt·m·ſ von 1482 zeigt den Tod als verwesten, aber nicht völlig skelettierten Leichnam, der mit seinen Pfeilen den auf schnellem Pferde entfliehenden Jüngling verfolgt, nachdem er einen Greis eben zu Boden gestreckt hat. Ein Knabe flüchtet sich auf einen Baum. Mair von Landshut schildert 1499 eine fröhliche Gesellschaft, zu heiterem Lebensgenuß vor der Tür eines Hauses vereint, während sich der Tod hinter der Gartenmauer mit gespanntem Bogen sein Opfer sucht. Den Tod, der den Jüngling am Rock festhält, gibt der Meister B ꝏR mit erklärenden Beischriften: hie her by mich — ach got wat sal ich? in fast grotesker Weise, viel ernster und eindringlicher der Meister des Hausbuches, bei dem er nur als abgezehrter Greis mahnend die Hand auf die Schulter des Jünglings legt, der in modischer Tracht unbefangen neben blühenden Maiglöckchen dahinschreitet und der Schlangen und Kröten im dürren Grase zu Füßen seines unheimlichen Genossen nicht achtet. Der Hausbuch-Meister ist es auch, der in der Begegnung der drei lebenden und der drei toten Könige eine Komposition von düsterer Großartigkeit geschaffen hat, einen Klagesang auf die Vergänglichkeit irdischer Macht und Größe, der direkt an Orcagnas Behandlung des gleichen Stoffes im Campo santo zu Pisa anklingt und zugleich beweist, welcher Wirkungen der

[1] Vergl. Jahrb. XI. (1890) p. 161 u. ff.

[2] Unter einer gegenseitigen Kopie von Israhel van Meckenem (Geisberg 420) stehen dafür die Worte: Gloria quid vite caro tabet adite venite hic decor haec forma manet haec lex omnibus una.

Digitized by Google

deutsche Kupferstich des XV. Jahrhunderts im kleinsten Raume fähig war.

Eigentliche Darstellungen des Totentanzes existieren im Kupferstich vor 1500 nicht oder doch wenigstens keine selbständigen. Die vier kleinen Runde mit Totentanzbildern, die Israhel van Meckenem auf einem seiner Vorlagenblätter stach und die den Tod mit Papst, Kaiser, Ritter und Edelfräulein zeigen, scheinen freie Kopien nach den Holzschnitten eines 1489 in Lübeck gedruckten Buches[1], und der Tanz der Gerippe vom Monogrammisten ist eine Kopie nach Wolgemuts berühmtem Holzschnitt in der Schedelschen Weltchronik von 1493. Ein dem Totentanz verwandter Gedanke liegt allerdings dem großen Stich des Meisters B ☩ R zu Grunde, auf dem der Tod beim Schachspiel in Gegenwart der weltlichen und geistlichen Würdenträger den König matt setzt[2]. An dieser Stelle sei auch noch des „Scheideweges" vom Meister von Zwolle gedacht, auf dem ein lebenslustiger Jüngling mit dem Falken auf der Faust, die Fasanenfeder am Barett, von einem Greis mit Pilgerstab und Rosenkranz aufgefordert wird, lieber Christus als den Freuden der Welt zu folgen, die ihn in Gestalt eines Teufels vom rechten Wege abzuziehen suchen. Über beiden hält ein Engel zwei Tafeln mit ihrem Zwiegespräch in lateinischen Versen. Ein ähnlicher Gedanke liegt dem nach einem verschollenen Original des Meisters P W, von Israhel van Meckenem kopierten Stich, die Jagd nach der Treue, zu Grunde. Ein Edelfräulein mit Falken und Windspielen hält an der Klause eines Eremiten: „Ich fahre aus mit Federspiel und Hunden, doch hab ich rechte Treu noch nie gefunden." Und der Klausner antwortet ihr: „O Jungfrau zart, o Jungfrau rein, die findet ihr bei Gott allein."

Unter den profanen Darstellungen, die an Zahl hinter den religiösen erheblich zurückstehen, findet sich eine ganze Reihe mit moralisierender Tendenz. Sie behandeln mit Vorliebe das Thema von der Weibermacht, und zwar nicht nur in den schon oben erwähnten Dar-

[1] Drs Bodes Dantz W. u. Z. 296 im Germanischen Museum zu Nürnberg.

[2] Ein Bild desselben Gegenstandes mit der Jahreszahl 1480 soll sich ehedem im Kreuzgang des Straßburger Münsters befunden haben. Es ist leider verschwunden und nur nach der Beschreibung in „Summa Argentoratensium Templum" Strsßburg 1617 p. 51. bekannt.

Digitized by Google

stellungen aus der biblischen und profanen Geschichte, sondern auch in satyrischen Bildern, wie der Schönen, die einen Esel reitet, einen Kuckuck als Federspiel benutzt und Affen und Narren am Seil führt.[1] Sehr beliebt sind auch die Bilder des verliebten Narren, meist Verspottungen greisenhafter Sinnlichkeit. Der Meister ·E·S· hat eine ganze Anzahl solcher Darstellungen gestochen, zum Beispiel einen Narren, der auf der Flöte das Lautenspiel eines nackten Mädchens begleitet, („Ein Tor ist immer willig, wenn eine Törin will") oder einen anderen, der zudringlich ein junges Weib umarmt, das ihm im Spiegel sein grinsendes Narrengesicht zeigt. Richten sich diese Spottbilder gegen die Männer, so ist eine andere Satyre mehr auf das zartere Geschlecht gemünzt, nämlich der sogenannte „Hosenkampf", das heißt der Kampf der Weiber um die Männerhose, der allem Anschein nach im XV. Jahrhundert auch schon jenseits der Alpen geführt wurde. Wenigstens geht eine der frühesten Darstellungen, der Stich des Meisters mit den Bandrollen, auf ein italienisches Vorbild zurück.[2] Der Meister ·E·S· verwendet ihn in einer Ornamentfüllung. In anderem Sinne, d. h. als Kampf um die Hosen zwischen Mann und Frau, finden wir ihn zweimal im Werke Israhels van Meckenem.

Der Narr, der, wie wir gesehen haben, in all diesen satyrischen Blättern eine Rolle spielt, er findet sich auch im Hosenkampf des Meisters mit den Bandrollen und in der großen Querfüllung Israhels van Meckenem mit dem Tanz der Verliebten, ist eine typische Figur als Begleiter von Liebespaaren, denen er mit Trommel und Pfeife oder mit dem Dudelsack zum Tanze aufspielt, und die Schamlosigkeit, mit der er oft entblößt ist, scheint auf eine erotische Bedeutung der Gestalt hinzuweisen[3].

[1] Taf. 11. Nr. 30.

[2] Vergl. Lippmann im Jahrb. VII. (1886) p. 77 u. ff. A. Warburg hat in jüngster Zeit die Geschichte der Hosenkampfdarstellungen mit Glück weiterverfolgt und ihren Ursprung auf eine Bibelstelle (Jesaias 32. 26.) zurückgeführt. Er fand Darstellungen bis in unsere Zeit hinein auf Bilderbogen des XVIII. Jahrhunderts und sogar auf einer bemalten norwegischen Schachtel, die jetzt im Berliner Kupferstichkabinett aufbewahrt wird.

[3] Vergl. auch den Stich von Alart Duhameel (Willshire, Cat. II. 318. 3.) und im XVI. Jahrhundert die Blätter Hans Sebald Behams: die beiden Liebespaare von 1535 (Pauli 214), Narr und Närrin (Pauli 215), der Narr und die badenden Weiber von 1541 (Pauli 216).

Digitized by Google

Ein im XV. Jahrhundert weitberühmtes Narrenpaar sind Marcol und Polikana, deren Namen noch ein Stich von Daniel Hopfer (B. 72) aufbewahrt hat. Sie erscheinen meist als altes Ehepaar von grotesker Häßlichkeit, er in zerlumpter Kleidung mit Schellen, die sein Narrentum bezeugen, kahlköpfig und voller Warzen, sie hinkend mit einem Stock oder mit Kochtopf und Kelle. Der Monogrammist bα 8 hat das Paar wiederholt, jedenfalls nach verschollenen Vorbildern des Hausbuch-Meisters gestochen. Von seiner Hand besitzen wir auch den Bauern, der sein keifendes Weib im Korbe zieht, und jenen, der seine runzelige Ehehälfte im Schubkarren fährt, Darstellungen, die sich so allgemeiner Beliebtheit erfreuten, daß die am Mittelrhein ausgegangenen Stiche im äußersten Osten Deutschlands, in den Reliefs des Breslauer Rathauses kopiert wurden[1]. Hierher gehören auch die Spottbilder auf die Geldheirat: ein Jüngling, der um eine häßliche Alte wirbt, weil sie den gefüllten Geldsack hält, und das Mädchen, das sich willig von einem mißgestalteten Greis umarmen läßt, aber dabei begehrlich nach seinen Schätzen schielt. Auch diese Gegenstücke sind vom Meister des Hausbuches humorvoll dargestellt und in Kopien Israhels van Meckenem weiterverbreitet worden[2]. Meist sind solchen Darstellungen leere Spruchbänder beigefügt, die es dem Käufer ermöglichten, auf bestimmte Personen oder Verhältnisse gemünzte, gewiß nicht immer zarte Inschriften einzutragen und sie so zu verschenken. Unsere modernen Neujahrswünsche, wie sie noch heute in gewissen Kreisen des Volkes beliebt sind, scheinen ein Überbleibsel jener Sitte der guten alten Zeit. Auch sie behandeln ja meist die gleichen Vorgänge im Liebes- und Eheleben und sind wie vor vierhundert Jahren dazu bestimmt, dem lieben Nächsten eine kleine Freude zu bereiten.

Der Meister mit den Bandrollen hat unter den zahlreichen großen Blättern, die er meist nach fremden Vorbildern kopierte oder komplierte, auch die zehn Lebensalter mit erklärenden Beischriften gestochen. Jeder Altersstufe ist ein symbolisches Tier beigegeben: dem zehnjährigen Knaben ein Hündchen, dem zwanzigjährigen Jüngling ein

[1] R. Becker, der Bilderfries am Rathaus zu Breslau, Berlin 1899, p. 8 u. ff.

[2] Hans Sebald Beham hat demselben Vorwurf zwei Holzschnitte (Pauli 1235-1236) gewidmet.

Stier, dem vierzigjährigen Ritter ein Löwe, dem fünfzigjährigen Mann ein Fuchs und so weiter bis zu dem neunzig- und hundertjährigen Greise, die durch Esel und Gans sehr unfreundlich als dumm und schwatzhaft gekennzeichnet sind. Drei ähnliche Bilderbogen desselben Stechers enthalten die neun Helden der Vorzeit, die drei Heiden: Hector, Alexander und Caesar, die drei Juden: Josua, David und Judas Maccabaeus und die drei Christen: König Artur, Karl den Großen und Gottfried von Bouillon, ganz nach dem hergebrachten Schema, wie sie von den französischen Reiberdrucken in Paris und Metz bis zu den niederländischen Holzschnitten des XV. Jahrhunderts und weiter bis zu Lucas van Leyden und Hans Burgkmair erscheinen[1]. Auch der Jungbronnen, aus dem Männer und Weiber ihre altersschwache Ehehälfte verjüngt zurückempfangen, ein Märchen, bei dem der Wunsch des Gedankens Vater sein mochte, beschäftigte die Künstler von dem ziemlich freien Kupferstich des Bandrollen-Meisters an bis zu dem großen Holzschnitt Hans Sebald Behams (Pauli 1120) und zu den Bildern Lucas Cranachs. Ein anderer Stich vom Meister mit den Bandrollen stellt das Glücksrad dar und den Lebensbaum, nach dessen alle Stände der Christenheit tragenden Zweigen der Tod zielt, während Tag und Nacht als Ratten an seinen Wurzeln nagen.

Hier liegt eine ernstere, die Vergänglichkeit irdischer Macht und die Wandelbarkeit des Glücks versinnlichende Symbolik zu Grunde. Zwei altspanische Stiche in der Nationalbibliothek zu Madrid behandeln getrennt das gleiche Thema. Endlich gehört hieher als mehr sittenbildliche Darstellung noch das große Blatt mit Fechtsaal und Badstube von demselben Stecher[2].

Stoffe aus der Profangeschichte des Altertums oder der Sage werden diesseits der Alpen im XV. Jahrhundert nur äußerst selten behandelt. Abgesehen von der schon erwähnten zum Zyklus von der Weiberlist

[1] Vergl. über die verschiedenen Ausgaben der „Neuf Preux": Dutuit, Manuel I. I. p. 297 und Schreiber 1945—1949.

[2] Die Szene der rechten Hälfte, auf der drei badende Weiber einen Narren zu sich in die Kufe ziehen wollen, hat noch 1541 Hans Sebald Beham als Motiv zu einem Stich (Pauli 216) gedient, von dem wieder eine späte französische Kopie mit unflätigen Versen (Pauli 216 a) dem Anfang des XVII. Jahrhunderts angehören mag.

Digitized by Google

gehörigen Darstellung Aristoteles und Phyllis findet sich nur zweimal das Paris-Urteil beim Meister mit den Bandrollen und dem Meister des heiligen Erasmus. Beide Stiche gehen aber jedenfalls auf italienische Urbilder zurück. Die Darstellung eines von Pfeilen durchbohrten Kentauren, den zwei Männer mit Beilen erschlagen, vom Meister · I · A · von Zwolle ist bislang noch ungedeutet, und die Mär von den Königssöhnen, die nach dem Leichnam ihres Vaters schießen, fand durch die Gesta Romanorum[1] Verbreitung. Sie wurde gegen Ende des XV. Jahrhunderts von Mair von Landshut und dem Meister M3 gestochen, im XVI. unter anderen von Virgil Solis und Claude Corneille von Lyon.

Einen breiteren Raum nehmen dagegen die sittenbildlichen Schilderungen aus dem täglichen Leben ein. Von den Niederlanden kam die Darstellung der „Liebesgärten", jener irdischen Paradiese, in denen Frau Minne thront und sich ihre Ritter kürt, wo zärtliche Paare unter Zelten oder Bäumen der Liebe pflegen oder sichs an reichbesetzter Tafel wohl sein lassen. Diese Liebesgärten, hervorgegangen aus dem Anschauungskreise des hochentwickelten höfischen Lebens unter den kunstliebenden Burgunder-Herzogen, gewissermaßen ein Nachklang der mittelalterlichen Minnesängerzeit, erhielten in Deutschland durch die Einführung unanständiger und tölpelhafter Narren sofort einen erotischen Beigeschmack.

Die beiden großen Stiche des Meisters M3, die einen Ball und ein Turnier auf dem offenen Marktplatz einer bayerischen Stadt schildern, tragen das Datum 1500. Zahlreich sind die Darstellungen von schach- und kartenspielenden Paaren, und Israhel van Meckenem hat eine ganze Folge von zwölf Szenen aus dem Alltagsleben gestochen, in der Orgelspieler, Lautenschläger, Gaukler, Falkenjäger und Edelfräulein, harfenspielende, singende, spinnende und keifende Schöne eine Rolle spielen. Auch hier klingt mehr oder minder deutlich das Vergnügen an handgreiflichen Anspielungen erotischer Art durch, und den Höhepunkt zynischer Derbheit bezeichnet nach dieser Richtung ein Stich des Meisters FVB: Mönch und Spinnerin. Der Meister des Hausbuches, in dessen Werk die profanen Stoffe überwiegen, hat auch eine Folge spielender Kinder, Mönche und Nonnen in der Klosterzelle, Hirsch-

[1] Cap. 45. Vergl. Sotzmann in Eggers Kunstblatt II. (1851) p. 294.

jagd und Ausritt zur Falkenbeize, Jäger im Gespräch, mit ihren Hunden an der Leine, gestochen. Wenzel von Olmütz führt uns in seiner Goldwägerin an den Ladentisch einer Goldschmiedewerkstatt.

Sehr beliebt sind auch die Darstellungen aus dem Leben der Bauern, Hirten, Bettler und Wegelagerer. Schon vor Dürer sind die zu Markte ziehenden Landbewohner von Schongauer, dem Meister des Hausbuches und anderen im Bilde verewigt worden. Eine Rauferei zwischen Bauern, die sich beim Kegelspiel entzweit haben, vom Meister FVB könnte man einen „Ostade des XV. Jahrhunderts" nennen. Ein paar sich balgende Lehrlinge, die sich in den Haaren liegen, — der eine schwingt eine Lötzange — hat Martin Schongauer, wie es scheint, nach dem Leben in seiner eigenen Werkstatt gezeichnet, denn neben ihnen steht der Schmelztigel auf dem Feuer, und am Boden liegt ein Blasebalg[1].

Vom Soldatenleben unter Karl dem Kühnen gibt die Folge von Kriegs- und Lagerszenen, die der Meister W⚹ hinterlassen hat, ein anschauliches Bild. Eine Reihe von Seeschiffen von der Hand desselben niederländischen Künstlers schildert die Flotte der Burgunder-Herzoge, und ein großes Blatt vom Meister des Todes Mariae, das noch der Periode der primitiven Kupferstiche (um oder vor 1450) angehört, scheint eine Schlacht unter Philipp dem Guten darzustellen[2]. An der Wende des Jahrhunderts steht endlich der auf sechs Querblätter gedruckte, in Form einer Landkarte behandelte große Schwabenkrieg vom Meister P W von Köln[3]. Neben Einzelfiguren von Rittern und Kriegsknechten, die vom Meister des Kalvarienberges bis zum Meister MZ reichen, finden sich auch vielfach solche von Türken. Denn die Türkenfurcht spielte im XV. Jahrhundert eine große Rolle in Deutschland. Der Türke galt als der Erbfeind der Christenheit, und da man auch bei den Darstellungen biblischer Vor-

[1] Jean Gourmond hat, offenbar durch Schongauers Stich angeregt, dieselbe Szene gestochen, verlegt sie aber nach seiner Gepflogenheit in eine hohe Renaissancehalle, deren Verkürzung seine Kenntnis der Perspektive ins rechte Licht stellen sollte. (R.-D. 21.)

[2] Taf. 35.

[3] Kupferlichtdruck in der Publikation der Internationalen Chalkographischen Gesellschaft 1888 Nr. 6.

Digitized by Google

gänge, um das Lokalkolorit zu wahren, gerne an Turban und Krummsäbel als unentbehrlichen Requisiten morgenländischer Kostüme festhielt, ist es erklärlich, daß man auch türkische Reiter und Fußsoldaten der Abbildung wert hielt. Einen berittenen Orientalen hat der Meister des Hausbuches gestochen, Martin Schongauer, von und nach dem eine ganze Reihe von Federzeichnungen orientalischer Schergenköpfe existiert, zwei im Gespräch dahinschlendernde Türken. Seiner Werkstatt gehört der Stich mit dem Siege des Apostels Jacobus über die Sarazenen bei Campostell an, und er zeigt auf seiner großen Kreuztragung sowie auf zahlreichen Passionsblättern eine bis ins Einzelne gehende Vertrautheit mit Tracht und Bewaffnung der Türken. Vom Meister FVB existieren zwei Runde, in denen sich ein christlicher und ein türkischer Krieger im Kampf gegenüberstehen, und noch der Meister P W von Köln kleidet die Figurenkarten der Hasen-Farbe seines runden Kartenspiels in türkische Tracht.

Außer Christen und Türken gab es jedoch nach der Vorstellung der Zeit noch eine dritte Menschenrasse, die im Bilderkreise des Kupferstichs eine große Rolle spielt. Das sind die „Wilden". Unter ihnen stellte man sich am ganzen Körper behaarte Geschöpfe vor, die, nur etwa mit einem Laubkranz bekleidet, in den Wäldern fremder Erdteile ihr Wesen trieben, wilde Tiere bekämpften oder mit Keulen aufeinander einhieben. Ob diesen Fabelwesen aus Reiseberichten geschöpfte, unklare Vorstellungen von afrikanischen Wilden und anthropomorphen Affen zu Grunde liegen, wage ich nicht zu entscheiden. Genug, man glaubte an ihre Existenz wie an die der Türken[1] und Martin Schongauer hat in seinen zehn Wappenrunden als beliebteste Schildhalter neben Engel, Edeldame, Bauer und Türke auch drei wilden Männern und einer wilden Frau mit ihrem Säugling Raum gegeben. Schon in dem ältesten, vor 1446 gestochenen Kartenspiel findet sich eine Wilden-Farbe, in der die Points durch behaarte oder mit Blattwerk bekleidete Menschen dargestellt werden[2]. Der

[1] Im XVI. Jahrhundert scheint man sie die „Wilden Holzleute" (Waldmenschen) genannt zu haben. Ein im Verlag von Georg Lang in Nürnberg erschienener Holzschnitt von Hans Schäuffelein (Wien, S. Josef Wünsch) steht am Kopfe eines Gedichtes von Hans Sachs mit der Überschrift: Ein klag der wildenholtzleut über die untrew welt.

[2] Vergl. Taf. 6.

Digitized by Google

Meister ·E·S· hat in der Tier-Farbe seines kleineren Kartenspiels die Zwei durch einen wilden Mann im Kampf mit einem Bären dargestellt, und bei der Vogel-Farbe des größeren Spiels vertreten Unter, Ober, Dame und König auf Einhörnern reitende Wilde[1]. Der Meister des Hausbuches hat eine Wildenfamilie in ähnlicher Weise dargestellt, den Mann auf einem Einhorn, die Frau mit zwei Kindern auf einem Hirsch dahersprengend, und ein anderer, leider nur in einer Kopie des Monogrammisten bα 8 erhaltener Stich schildert gar das Familienleben der Wilden unter den Tieren des Waldes. Ein Turnier berittener wilder Männer, die mit entwurzelten Baumstämmen gegeneinander anrennen, hat der Hausbuch-Meister zu einer reizenden ornamentalen Spielerei verwendet, indem er den beiden wilden Rittern Helme und Mäntel, den Pferden Schabracken von gezaddeltem Blattwerk gab, das, sich nach Art der Helmdecken überall aufrollend, die behaarten Körper durchschimmern läßt. Ein ähnliches Scherzturnier, bei dem der wilde Mann auf dem Einhorn mit einem Rechen gegen die Frau anrennt, die, auf einem Reh sitzend, den Spinnrocken als Lanze führt, hat der Meister ·E·S· in einem seiner frühesten Ornamentstiche dargestellt. Ebenfalls der Mitte des XV. Jahrhunderts angehörig, sind die Ornamentfriese des Meisters der Nürnberger Passion, in denen Wilde mit Löwen, Bären und Greifen kämpfen oder nach Papageien schießen[2]. Auch für den Buchstaben K im Figurenalphabet des Meisters ·E·S· ist der Kampf dreier wilder Männer benutzt. Sie tragen dort Laubkränze als Gürtel, wie sie ihre schön frisierten, unbehaarten Nachkommen, die schildhaltenden wilden Männer des preußischen Wappens aus Schicklichkeitsgründen bis auf den heutigen Tag beibehalten haben.

Eigentliche Bildnisse sind dem Kupferstich des XV. Jahrhunderts noch nicht bekannt, wenigstens fand ich erst vor Jahresfrist eine bislang alleinstehende Ausnahme in dem Porträt Kaiser Friedrichs III. vom Meister B ℒR. Es ist zwar nicht ausdrücklich als solches

[1] Bei der Menschen-Farbe desselben Spiels sind es Türken, Unter und Dame auf Kamelen, Ober und König auf Pferden reitend, bei der Hunde- und Wappen-Farbe Christen. Vergl. des Verfassers Publikation: Die Spielkarten des Meisters E S (Internationale Chalkographische Gesellschaft 1891).

[2] Vergl. Taf. 27. Nr. 74.

Digitized by Google

bezeichnet, aber an der Übereinstimmung der Züge mit denen des authentischen Bildnisses von einem unbekannten italienischen Maler des Quattrocento in den Uffizien und mit dem Grabmal des Kaisers im Wiener Stephansdom zu erkennen. Ein angebliches Bildnis des Königs von Frankreich vom Meister von 1462, durch das Lilienwappen an den Thronstufen als solches charakterisiert und in dem Abdruck der Münchener Hof- und Staatsbibliothek[1] von Hartmann Schedels Hand als „Christianissimus Rex Francie" bezeichnet, erweist sich als eine Kopie nach dem Blumenkönig aus dem Kopienspiel der Schule des Spielkarten-Meisters und kann schon wegen des langen Bartes, den weder Karl VII. (1422–1461) noch sein zeitlich übrigens kaum in Betracht kommender Nachfolger Ludwig XI. (1461–1483) trug, auf Porträtähnlichkeit keinen Anspruch machen. Einige mit großer Sorgfalt und Lebendigkeit gestochene Köpfe vom Meister W ⚹ B geben wohl nur Typen von Frauen und Männern, sollen aber nicht als Porträts gelten.

Sehr mannigfaltig ist die Tierwelt im Kupferstich des XV. Jahrhunderts vertreten, und zwar nicht nur die wirkliche Fauna, sondern auch die der Fabelwelt. Seltsamerweise zeugen die ältesten Tierbilder, wie wir sie beim Meister der Spielkarten finden, von einer ganz erstaunlichen Naturbeobachtung. Die Bären und Hirsche des Kartenspiels sind von einem Realismus, der erst gegen Ende des Jahrhunderts vom Meister des Hausbuches überboten wurde. Auch die Löwen sind gut charakterisiert[2]. Immerhin zeigen einzelne Points der Vogel-Farbe, wie Schwäne, Eulen und Hähne jene Neigung zu heraldischer Stilisierung, die der gotischen Kunst sozusagen im Blute liegt. Der Meister •Ⓔ •ꝏ• führt uns in seinem größeren Kartenspiel eine Hunde-Farbe vor, in der Windspiele, Doggen und Pudel den breitesten Raum einnehmen.

[1] Inc. c. a. 3478: Robertus Gaguinus de origine et gestis Francorum compendium. Lugduni 1497.

[2] Löwen wurden von den burgundischen Herzogen für ihre Tierkämpfe gehalten, wie aus den vom Grafen de Laborde (Les Ducs de Bourgogne, Paris 1849–1852) publizierten Rechnungen aus den Archiven zu Dijon, Lille und Brüssel hervorgeht. Z. B. war dem Fleischer Jacques de Melle, Bürger zu Gent, im Jahre 1425 die Bewahrung und Pflege von vier Löwen auf drei Jahre übertragen, gegen ein Tagegeld von 22 flämischen Groschen.

Digitized by Google

In der Vogel-Farbe sind Reiher, Störche, Falken, Rebhühner und Fasanen vortrefflich beobachtet, Schwäne und Hahn wieder heraldisch gestaltet. Eine große Rolle spielt nicht nur im Kartenspiel, sondern auch in seinen biblischen Darstellungen der Sittich, der vom frühen Mittelalter an gezähmt in Deutschland gehalten wurde, und dessen drollige Bewegungen der Meister P ∞ in der Papageien-Farbe seines runden Kartenspiels mit viel Humor variiert hat. Von demselben kölnischen Künstler besitzen wir eine Hasen-Farbe, die gleichfalls von außerordentlich feiner Naturbeobachtung zeugt, und ohne Zweifel rührt von ihm auch die leider verschollene Vorlage zu Israhels van Meckenem Hasenküche her, in der der Jäger am Spieß gebraten und seine Hunde in Töpfen geschmort und gesalzen werden.

Den Pferden haftet beim Meister ·℄·♋· immer noch etwas Steifes, Karusselliartiges an und selbst der Meister des Hausbuches weiß sich schlecht mit ihnen abzufinden, während seine Hunde außerordentlich lebenswahr sind, und die sich kratzende Dogge geradezu als ein Wunder des Realismus im XV. Jahrhundert betrachtet werden muß. Die Hunde Martin Schongauers scheinen sich schon bei seinen Zeitgenossen großer Bewunderung erfreut zu haben, besonders der am Boden schnuppernde von der Anbetung der Könige, dem man auf den verschiedenartigsten Kunstwerken bis ins XVI. Jahrhundert hinein begegnet[1]. Die Kamele, auf denen Unter und Dame der Menschen-Farbe beim Meister ·℄·♋· reiten, beweisen höchstens, daß sie der Künstler in Wirklichkeit nie gesehen hat. Besser beobachtet sind die Affen Israhels van Meckenem, die wahrscheinlich wie die Affenfamilie des Monogrammisten ♄α 8 auf Vorlagen des Hausbuch-Meisters zurückzuführen sind. Aber Affen, besonders Meerkatzen, hielt man in Deutschland an allen Höfen. Nach dem Leben gezeichnet sind natür-

[1] Als Beispiele seien nur genannt: Das Martyrium der Zehntausend von einem mittelrheinischen Meister im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln, der Kalvarienberg des Brügger Meisters von 1500 in S. Sauveur daselbst, der rechte Flügel eines Altars mit der Darstellung der Heraclius-Legende von 1520 zu Wörth am Main, die Cranach zugeschriebene Enthauptung Johannis in der Galerie des Königs von Rumänien zu Sinaia, ein Emailtriptychon mit dem Kalvarienberg in der Sammlung Boy zu Paris, ein flandrischer Gobelin vom Anfang des XVI. Jahrhunderts bei der Gräfin Dzialyńska in Gołuchów u. a. w.

Digitized by Google

lich auch die Hirsche, Rehe, Ochsen, Esel, Maultiere, Schafe und Schweine Martin Schongauers, während sein Elefant wohl auf Abbildungen des kleinen afrikanischen Elefanten zurückgeht. Der Elefant seines Bruders Ludwig ist ein vollkommenes Phantasiegeschöpf, dagegen hat Alart Duhameel einen gewiß nach der Natur gezeichneten Elefanten gestochen und mit allerhand Teufelsspuk im Geschmack des Hieronymus Bosch umgeben.

Die aus 20 Blättern bestehende Tierfolge des Meisters der Berliner Passion gehört wegen der starken Stilisierung der meist aus der Fabelwelt entnommenen Geschöpfe, unter denen Einhorn, Drache, Lindwurm und allerhand phantastische Vögel eine Rolle spielen, eigentlich nicht hierher. Sie diente wohl lediglich als Musterbuch für Goldschmiede und Miniaturmaler, wie die Blätter mit grotesken Löwen und Drachen des kölnischen Meisters des heiligen Sebastian. Als Hauptvertreter der afrikanischen Tierwelt gilt nach der mittelalterlichen Auffassung das Einhorn. Es wird daher gern mit den wilden Menschen in Beziehung gesetzt, wie unter anderem auf den Spielkarten des Meisters ·E·, und die Zoologen glauben, daß es aus ungenauen Abbildungen des Stumpfnashorns (Rhinoceros simus) oder Beschreibungen gewisser Antilopenarten hervorgegangen sei, die ähnlich gedrehte Hörner, natürlich paarweise, besitzen. Der Greif, den Schongauer eines besonderen Stiches würdigte, wurde viel kopiert und behielt bis zu Dürers Holzschnitten für die Ehrenpforte Maximilians und darüber hinaus seine vorbildliche Bedeutung.

□ □ □

Die Entwicklung der Landschaft vollzieht sich nur sehr langsam. Die ältesten Stecher, wie namentlich der Meister der Spielkarten, begnügen sich in der Regel damit, ihre Figuren auf einen mit Rasen, Blattpflanzen und Blumen bewachsenen Erdboden zu stellen und den Hintergrund weiß zu lassen. Wo die Handlung es erfordert, weichen sie gelegentlich von dieser Gepflogenheit ab. Der Spielkarten-Meister begrenzt z. B. beim Gebet am Ölberg die Szene nach hinten zu durch eine geflochtene Hecke, hinter der Judas mit den Schergen sichtbar wird, aber ohne den leisesten Versuch einer perspektivischen Dar-

Digitized by Google

stellung. Die Kriegsknechte erscheinen vielmehr als Brustbilder in derselben Größe wie die drei vorn schlummernden Jünger, und wenn man ihre Unterkörper ergänzen wollte, müßte man annehmen, der ganze Garten mit dem betenden Heiland und dem Ölberg stünde auf einem Tisch vor ihnen. Bei der figurenreichen Darstellung der Gefangennahme[1] markiert er als zur Handlung gehörig nur den Ölberg und den Bach Kidron[2]. Die nächtliche Stunde wird durch die Fackeln der Schergen angedeutet, wie bei der Geburt Christi im ganzen XV. Jahrhundert durch die Laterne oder Kerze Josefs.

Die Felsbildung auf den Stichen des Spielkarten-Meisters und seiner Schule erinnert an die zackige, aufstrebende Formation großer Eisblöcke, und da die engen Parallelschraffierungen der Richtung nach oben folgen, daneben aber breite beleuchtete Flächen weiß lassen, hat man stets den Eindruck des Glatten, Transparenten, Kristallischen von Glasflußscherben oder Eisbergen. Zwischen den Felsen, die mitunter wie auf dem heiligen Georg[3] ziemlich unvermittelt aus dem Erdreich hervorschießen, wird der Boden mit Grashalmen gefüllt, die bald nach einer Richtung geneigt sind, bald sich nach links und rechts biegen, und auf diesem Rasengrund verstreut wachsen, oder besser gesagt, „kleben" einzelne Blumen und Blattpflanzen. Ein naturalistisches Streben macht sich dabei höchstens in der Form der Blätter bemerkbar, deren sternförmige Anordnung die ornamentgewohnte Hand des Goldschmiedes erkennen läßt, während derselbe Künstler in der Blumen-Farbe seines Kartenspiels eine intime Kenntnis bestimmter Pflanzen, wie Rosen, Zyklamen und Akelei an den Tag legt.

Der Meister von 1446 geht schon einen Schritt weiter. Bei ihm finden wir auf den im Freien spielenden Passionsszenen regelrechte Hintergründe, die zwar noch in keinem organischen Zusammenhang mit dem Vordergrund stehen, aber doch mit ihren schematisch verteilten Baulichkeiten, zu denen Wege führen, während dazwischen kleine Baumgruppen eingestreut sind, die Landschaft andeuten oder „bedeuten" sollen. Sie bilden über den Köpfen der handelnden Per-

[1] Taf. 1.
[2] Johannes 18. 1.
[3] Taf. 3.

Digitized by Google

sonen die Bekrönung der flachen Wand, die der Darstellung als Fond dient.

Der Meister des Todes Mariae, ein äußerst schwacher Zeichner, versucht den Vordergrund mit der Ferne in Zusammenhang zu bringen. Er führt auf seiner Stigmatisierung des heiligen Franciscus[1] gewundene Wege zwischen weichen Anhöhen mit seltsam ausgestochenen Rändern nach dem Hintergrund, schiebt die Hügel kulissenartig zu beiden Seiten in die Komposition und läßt hinter ihnen einen Hirsch, einen Reiter hervorkommen, damit man doch sehe, was nah oder ferner gedacht sei. Eine Gruppe eng aneinander gedrängter kleiner Pilze bedeutet ihm den Wald, riesenhafte Blumen schießen hie und da aus dem Boden, und langgezogene Wolkenstreifen füllen die Luft, die sonst bei allen Primitiven bis zum Meister •E•, diesen mit inbegriffen, weiß gelassen ist.

Sehr merkwürdig erscheint die souveräne Nichtachtung aller durch die Perspektive bedingten Größenverhältnisse beim Meister der Nürnberger Passion, einem schwachen Zeitgenossen des Meisters der Spielkarten. Auf seiner Geburt Christi in Breslau[2] erheben sich links drei Hügelrücken hintereinander. Der erste trägt einige Bäume, und weit dahinter auf dem zweiten sieht man den ebenso großen Hirten bei seiner Herde, dem der noch viel größere Engel der Verkündigung erscheint. Auf dem heiligen Augustinus[3] schließt die Landschaft eine Stadt ab, deren Kuppeln und Türme ein riesenhafter Baum überragt.

Einer der feinsten und technisch gewandtesten Künstler, der Meister des Kalvarienberges, überrascht dann wieder durch die Naivität, mit der er eine winzig kleine, sehr lebendig gezeichnete und gut bewegte Reiterschar neben den heiligen Georg auf den diagonal schraffierten Grund setzt und den leeren Raum dazwischen mit ganz disproportionierten Blumen und Blattpflanzen besetzt, um auf demselben Blatt die linke, obere Ecke mit der perspektivisch völlig korrekten Aufsicht einer vieltürmigen Wasserburg zu füllen[4]. Der Meister des

[1] Taf. 32. Nr. 85.
[2] Taf. 26. Nr. 73.
[3] Taf. 26. Nr. 72.
[4] Vergl. Taf. 37. Nr. 94.

Digitized by Google

Johannes Baptista wandelt im allgemeinen die gleichen Pfade, doch zeigt er auf seinem Hauptblatt[1] eine ungewöhnliche Naturbeobachtung in der Darstellung von Einzelheiten, namentlich in der Charakteristik der Tiere und Blumen, von denen man viele botanisch genau bestimmen kann.

Wir werden bei der chronologischen Besprechung der Primitiven Gelegenheit haben, auf die besonderen Eigentümlichkeiten eines jeden von ihnen auch in seiner Auffassung der Landschaft zurückzukommen, und ich will den Leser deshalb nicht mit Wiederholungen ermüden. Nur der wenigen markanten Persönlichkeiten, die aus der Menge der Stecher während der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts hervorragen, sei hier noch kurz gedacht. Der Meister ·E·P· zeigt uns gleich auf einem seiner allerfrühesten Blätter, Augustus und die tiburtinische Sibylle, eine reich entwickelte Landschaft. Er bedeckt den Vordergrund, in dem die beiden Hauptfiguren stehen, mit Rasen und verschiedenen gut beobachteten Blumen und Kräutern, läßt dazwischen einen mit kleinen Steinchen bestreuten Weg frei und scheidet dann geschickt den Hintergrund vom Vorderplan durch die sanften Wellen eines Flusses, der quer durch das Bild fließt, und aus dem sich links eine schilfumkränzte felsige Insel erhebt. Ein gegabelter, durchgesägter Baumstamm von unmöglichen Dimensionen, wenn wir die Breite des Flusses nach der Felseninsel bemessen, führt ans jenseitige Ufer, und hier dehnt sich hinter Hügeln und Büschen die Stadt mit ihren Mauern, Dächern und Türmen, links überragt von einem bewaldeten Burgberg, rechts von einer hochgelegenen Kapelle. Ganz in der Ferne schließt das Meer mit Schiffen und Barken die Landschaft ab, und am äußersten Horizont werden noch die Türme und Dächer einer zweiten Stadt sichtbar. Allerhand genreartige Züge sind eingestreut, denn die Freude am Erzählen ist auch in der Kunst ein Zeichen der Kindheit und bis zu einem gewissen Grade der künstlerischen Unreife. Vor dem Stadttor wandert ein Pilger, hinter den Uferfelsen links verbirgt sich ein Häschen, der Storch steht in seinem Nest auf einem der Hausgiebel, im Walde auf dem Burgberg erscheinen Hirsch und Reh, eine Frau schreitet zur Kapelle empor und ein Bettler steht am Wege.

[1] Taf. 28. Nr. 77.

Digitized by Google

In ähnlicher Weise hat der Meister ·Ⓔ·ꝏ· auf einem seiner späteren Stiche, dem großen Liebesgarten, die Ferne ausgestaltet. Man sieht dort über den aus bienenkorbartigen Bäumen gebildeten Wald hinweg, am Fuße des auf steiler Höhe ragenden Bergschlosses die Darstellung eines Turniers und einer Reiherbeize. In der Ferne schließen wieder eine Stadt und Hügel mit Burgen den Horizont. Diese Bergschlösser gehören gewissermaßen zum eisernen Bestand der Landschaften des ·Ⓔ·ꝏ·, ebenso wie die Stadtprospekte, und er verwendet sie, wo irgend der Vorgang es gestattet. Typisch sind auch die Blumen und Blattpflanzen, mit denen er seine Vordergründe übersät. Sie zeigen teilweise noch die ornamentale, stern- oder fächerförmige Anordnung, die wir bereits beim Meister der Spielkarten kennen lernten, oft sind auch ganz bestimmte Arten gekennzeichnet: Fingerhut, Klee, Erdbeere, Maiglöckchen und so weiter.

Eine neue Welt erschließt sich uns aber in den Stichen Martin Schongauers. Er beherrscht nicht allein alle Probleme der Perspektive, sondern er ordnet auch mit dem unfehlbaren Geschmack des großen, gottbegnadeten Künstlers das Nebensächliche dem Wesentlichen unter. In seiner großen Geburt Christi hebt er die Hauptgruppe durch die dunkle Mauer der efeuumsponnenen Ruinen mit dem Stall zu Bethlehem hervor und läßt durch hohe Bogenwölbungen in weiter Ferne nur andeutend die Verkündigung an die Hirten auf dem Felde sehen, während oben die Engel ihr „Gloria in excelsis" singen und — scheinbar ganz unabsichtlich — ein reizvolles Gegengewicht zu der Giebelmauer mit dem Fachwerk des strohgedeckten Stalldaches bilden. Auf der Flucht nach Ägypten ist die Einführung ausgesprochen südländischer Vegetationsformen (Dattelpalmen, Feigen- und Drachenbaum) bemerkenswert. Ihre Darstellung braucht jedoch nicht, wie Lichtwark[1] annimmt, notwendig auf eigener Anschauung zu beruhen, sondern kann mit größerer Wahrscheinlichkeit auf niederländische Einflüsse durch Bilder der van Eyck zurückgeführt werden, die auch sonst bei Schongauer vielfach erkennbar sind[2].

[1] Stiche und Radierungen von Schongauer, Dürer, Rembrandt mit begleitendem Text von Janitsch und Lichtwark. Berlin 1885. I.

[2] Vergl. D. Burckhardt, Die Schule Martin Schongauers am Oberrhein p. 48. Anm. 1.

Digitized by Google

Den Höhepunkt liebevoller Ausgestaltung der Landschaft bilden zwei Stiche Schongauers, die große Kreuztragung und das sogenannte Engelkreuz. Auf der Kreuztragung, deren vorbildliche Bedeutung bis zu Dürer und Raffael bekannt ist[1], bildet ein dunkler Felskopf genau in der Mitte der Darstellung den wirkungsvollen Hintergrund für die Hauptfigur des duldenden Erlösers. Dahinter erscheint zur Linken in einem Hohlweg die ohnmächtige Maria, umgeben von Johannes und den klagenden Frauen, und ganz links bewegt sich der Zug mit den gefesselten Schächern bergan zu den Höhen von Golgatha, die sich hell vom dunkel bewölkten Himmel absetzen, während rechts in einer weiten Flußlandschaft Jerusalem mit seinen Türmen und Zinnen im vollen Glanze der Sonne daliegt, überragt von sanften Hügeln und höheren Bergzügen, alles nur ganz leicht konturiert und überschnitten von der energischen Silhouette der dem Kreuz folgenden Reitergruppe. Auf den Marktbauern hat der Kolmarer, seiner Zeit weit voraufgreifend, gar den Versuch gemacht, die Darstellung eines Dorfes mit seinen umzäunten Hütten, dem hochgelegenen Kirchlein und einem Ziehbrunnen zu geben, belebt von ganz genrehaft aufgefaßten Bauernfigürchen.

Beim Meister des Hausbuches spielt die Landschaft merkwürdigerweise keine so große Rolle, wie man nach dem hohen Range seiner künstlerischen Persönlichkeit eigentlich annehmen sollte. Im Gegensatz zu seinen Gemälden, namentlich der Beweinung Christi in Dresden, der Geburt in Schleißheim, die eine entwickeltere landschaftliche Ferne zeigen, läßt er den Hintergrund auf der überwiegenden Mehrzahl seiner Stiche einfach weiß oder begnügt sich, wie auf der Kreuztragung, dem guten Hirten, der Bekehrung Pauli, der Himmelfahrt der Maria Magdalena und den beiden Jägern, mit einer mageren Andeutung von Hügeln, Felsen und Bäumen. Nur die beiden Kruzifixus-Blätter zeigen eine reichere Ausgestaltung der Landschaft. Man blickt auf das vom Tempel Salomonis überragte, weit hingelagerte Jerusalem, dahinter auf ein Wasser mit Schiffen und ein Bergschloß. Bei der heiligen Familie und der heiligen Sippe scheint der Rhein mit seinen Ufern Motive für den Hintergrund abgegeben zu haben und

[1] Vergl. Jahrb. XII. (1891) p. 135.

Digitized by Google

auf den Jagdbildern ist der Versuch gemacht, Wald und Feld in großen Zügen zu charakterisieren. Aber man vermißt die liebevolle Vertiefung in die Schönheit der Landschaft, wie sie Schongauer in den erwähnten Blättern betätigte, und wie sie später aus Dürers Stichen und Holzschnitten so wunderbar beredt und deutsch zum Herzen des Beschauers spricht. Es ist als ob den Künstler nur die lebendige Kreatur interessiert hätte, nicht aber der Schauplatz, auf dem sich Menschen und Tiere bewegen.

Nicht so der künstlerischen Bedeutung halber, als wegen der ungewöhnlichen Größe der Darstellung muß an dieser Stelle des auf sechs Folioblätter gedruckten Schwabenkrieges vom Meister P W gedacht werden. Es ist eigentlich eine Landkarte des Kriegsschauplatzes, d. h. der Gegend um den Bodensee von Bregenz bis Freiburg, vom Ufer der Donau bis zu den Schweizer Bergen. Die einzelnen Orte: Bregenz, Lindau, Rorschach, Konstanz, Meersburg, Überlingen und so weiter sind als dichtgedrängte Häusergruppen jedenfalls nach der Phantasie des Künstlers zwischen ganz schematisch behandelten Hügeln und Baumgruppen verteilt. In kindlicher Weise ist der Lauf des Rheins durch den Bodensee gekennzeichnet, und die Ansicht der Alpenkette, die nach oben den Horizont abschließt, gleicht phantastischen Wolkenbildungen oder aus weichem Teig geformten Klößen. Eigentlich kann man von einer Landschaft im höheren Sinne des Wortes nicht reden, sondern nur von einem topographischen Plan mit mehr oder minder guter figürlicher Staffage.

Schließlich möchte ich noch zwei oberdeutsche Künstler vom Ende des XV. Jahrhunderts erwähnen, auf deren Stichen die Landschaft besonderer Beachtung wert erscheint. Das sind die Meister ·L·[illegible]· und MZ. Ersterer, ersichtlich unter Schongauers Einfluß stehend, zeigt sich auch in der Landschaft als sein gelehriger Schüler und muß als Zeichner wie als Stecher unter die besten Künstler seiner Zeit gerechnet werden. Die Landschaft auf seinem Hauptblatt, der Versuchung Christi, zeichnet sich weniger durch großzügige Linienführung als durch die sorgsame Vertiefung aus, die allen Einzelheiten gewidmet ist. Besondere Sorgfalt ist dabei auf den Rasen und die Pflanzen und Pflänzchen verwendet, die ihm entsprießen. Eidechsen

Digitized by Google

und Schlangen huschen darüber hin, im Waldesdunkel lauert ein Wolf, und auf den Zweigen der jungen Eiche sitzen Vögel und Eichhörnchen. Auf der sozusagen „individuell“ wiedergegebenen Felswand steht ein Steinbock und blickt in die Tiefe[1]; dahinter sieht man das Stadttor von Jerusalem mit dem Tempel, auf dessen Dach der Versucher dem Heiland erscheint. Ferne Uferberge schließen nach hinten das Bild ab. Es fehlt die ruhige Einfachheit der Schongauerschen Landschaft, aber die Elemente sind im wesentlichen dem großen Kolmarer entnommen, das heißt nicht gerade direkt entlehnt, aber doch in freier Weise weiterentwickelt. Es scheint mir keine Frage, daß dem Meister ·L·GW· speziell Schongauers Flucht nach Ägypten vorgeschwebt hat, wo links im Walde an Stelle des Wolfes Hirsch und Reh erscheinen und rechts ein Felsen sich in die Darstellung vorschiebt. Die große Smaragdeidechse zu den Füßen Christi ist vielleicht eine direkte gegenseitige Kopie nach der auf Schongauers Stich unten links, nur besser bewegt als jene. — Sehr reizvoll und eigenartig sind desselben Meisters Straßenprospekte, die durch das Stadttor beim Einzug in Jerusalem oder durch das Fenster auf der vor 1486 entstandenen heiligen Katharina sichtbar werden.

Der Meister MZ, dessen Tätigkeit in das XVI. Jahrhundert übergreift, ist ein viel schwächerer Zeichner, und ich erwähne seine Landschaften nur, weil sie mit einer fast komisch wirkenden Sorglosigkeit um die Größenverhältnisse der dargestellten Figuren aufgebaut sind. Bei dem Martyrium der heiligen Katharina hat es fast den Anschein, als ob er nach Vollendung des Hintergrunds die dort geschilderten Nebenszenen aus dem Leben der Heiligen erst nachträglich eingefügt habe. Die Reitergruppe in der Mitte hinter dem kleinen See überragt ein dem Beschauer näher liegendes Schloß um mehr als das Doppelte, und die hie und da emporschießenden mageren Tannenbäume — sie sehen wie Spargelkraut aus — stehen in gar keinem Verhältnis zur Landschaft, deren einheitliche Wirkung sie vielmehr aufs empfindlichste stören.

□ □ □

[1] Dürer hat dies Motiv 1504 für seinen Stich „Adam und Eva“ benutzt.

Digitized by Google

Von der Technik des Kupferstichs im XV. Jahrhundert zu reden, ist eigentlich ein Wagnis, denn wir wissen darüber nur so viel, als die erhaltenen Abdrücke der gestochenen Platten erkennen lassen, und wenn auch hie und da noch die öffentlichen Sammlungen ein paar Kupferplatten bewahren, so darf daraus keineswegs der Schluß gezogen werden, daß man nur Platten aus glatt gehämmertem und blank poliertem Kupfer, wie sie heute noch im Gebrauch sind, verwendete. Die Behandlungsweise verschiedener Künstler, namentlich die leichte zeichnerische Art des sogenannten Hausbuch-Meisters legt vielmehr die Vermutung nahe, daß man auch Platten aus einer weicheren Metallegierung benutzte. Noch weniger sind wir über die Instrumente unterrichtet, deren sich die ältesten Stecher bedienten, denn ein Grabstichel aus dem XV. Jahrhundert ist meines Wissens nicht auf unsere Tage gekommen, und nur die Darstellung der Goldschmiedewerkstatt des heiligen Eligius vom Meister der Liebesgärten[1] gibt uns Gelegenheit, unter dem Werkzeug an der Wand neben Hämmern, Lötzangen und Feilen auch eine Reihe von Grabstichein kennen zu lernen, die — so weit der kleine Maßstab ein Urteil zuläßt — den heute üblichen gleichsehen. Sehr wahrscheinlich ist es, daß sich die Stecher des XV. Jahrhunderts gelegentlich neben dem Grabstichel feinerer Instrumente bedienten, die mehr unserer kalten Nadel glichen, wie sie denn auch von der Goldschmiedepunze ausgiebigen Gebrauch machten.

Es ist hier nicht der Ort, die Technik des Kupferstichs zu beschreiben, da nur vom Kupferstich des XV. Jahrhunderts die Rede sein soll, und eine Erklärung der verschiedenen Verfahren, die ja meist für die ältere Periode noch nicht in Betracht kommen, in jedem Handbuch zu finden ist[2].

[1] Vergl. Tafel VII meiner Monographie.

[2] Vergl. Abraham Bosse, Traicté des manières de graver en taille douce sur l'airin. Paris 1645, — Gravure en taille douce, en manière noire, manière de crayon etc. in Diderots Encyclopédie, Paris 1762, — J. C. Gütle, Kunst in Kupfer zu stechen etc. Nürnberg 1795, — Giuseppe Longhi, La Calcografia. Milano 1830 (ins Deutsche übersetzt von C. Barth. Hildburghausen 1837), — B. Bucher, Geschichte der technischen Künste, Bd. II. Berlin und Stuttgart 1886 p. 3 u. ff., — F. Lippmann, Der Kupferstich, Berlin 1905 p. 6 u. ff., — H. W. Singer and W. Strang, Etching, Engraving and the other methods of Printing Pictures. London 1897, u. s. w.

Digitized by Google

Eine Entwicklung in der Art der Stichelführung läßt sich von den Primitiven an bis zum Ende des XV. Jahrhunderts verfolgen, und wenn auch die Besprechung der einzelnen Meister noch Gelegenheit bieten wird, auf ihre besondere Manier zurückzukommen, so sei hier doch wenigstens mit einigen Worten der prinzipiellen Unterschiede gedacht, die Keim, Knospe und reife Frucht voneinander trennen.

Die Primitiven, wie ich die Stechergruppe vor dem Auftreten des Meisters ·E·, also namentlich den Meister der Spielkarten und die ihm verwandten Kupferstecher nenne, wenden im allgemeinen noch keine Querschraffierungen an. Man kann nicht gerade sagen, daß sie ihnen unbekannt seien, denn in spärlicher Verwendung kommen sie zum Beispiel auf den Blättern der Alpenveilchen im Kartenspiel vor. In der Regel begnügt man sich mit überaus zarten Parallelschraffierungen, die den Falten folgen und sich in den tieferen Schatten verengen. Aber schon der Meister der Spielkarten erzielt, wo es ihm darauf ankommt, kräftigere Schatten zu betonen, mit zwei ein wenig divergierenden Lagen einen Effekt, der dem mit der Querschraffierung erreichten nahe steht. Bei dem Felsen zum Beispiel auf der Gefangennahme[1] sehen wir, wie die Parallelschraffierungen nach unten zu, also dort, wo sich die handelnden Figuren von ihnen abheben sollen, die Tendenz zeigen, sich in sehr stumpfem Winkel zu schneiden oder richtiger ineinander zu laufen. Es entsteht dadurch ein unklarer, gratiger Ton, der die Schattenwirkung verstärkt und zu den zarten Taillen auf den Falten der Gewänder lebhaft kontrastiert.

Aus dieser Technik entwickelt sich langsam und stetig die Schattenbehandlung des Meisters ·E·, der sie in seinen frühesten Arbeiten, den von Passavant einem angeblichen Schüler: dem Meister der Sibylle zugeschriebenen Stichen größeren Formats, mit Vorliebe anwendet und zu tuschtonartiger Wirkung steigert. In den späteren Blättern führt er dann energisch gestochene Querlagen ein und vermittelt die Übergänge vom Schatten zum Licht durch kurze, punktähnliche Keilstriche. Seine gekrümmten Taillen sind nur scheinbar gekrümmt, d. h. sie bestehen immer aus mehreren geraden Lagen, die ihren Kurs ein wenig ändern und in einem sehr stumpfen Winkel zusammentreffen,

[1] Taf. t.

Digitized by Google

so daß sie ohne Zuhilfenahme der Lupe leicht für gebogene Linien gelten können.

Erst Martin Schongauer handhabt den Grabstichel mit voller Freiheit und weiß durch kräftig geschwungene Schraffierungen seinen Gestalten die Rundung und Körperlichkeit zu verleihen, die denen der Primitiven, und bis zu einem gewissen Grade auch denen des Meisters ·E·ES· noch mangelt. Seine Technik wird dann von Dürer und der Schar der deutschen Kleinmeister im XVI. Jahrhundert weiter entwickelt, und auf ihr basiert im letzten Grunde auch der moderne Linienstich.

Die Druckfarbe wechselt bei den verschiedenen Stechern, ohne daß es im allgemeinen möglich wäre, aus ihr bestimmte Schlüsse auf Alter oder Provenienz zu ziehen. Schon der Meister der Spielkarten bevorzugt ein reines, tiefes Schwarz, während die Stiche des Meisters ·E·ES· in der Regel einen silbergrauen Druckton zeigen. Auch den Blättern des Hausbuch-Meisters ist die graue Druckfarbe eigen, die im Verein mit der diesem Künstler eigentümlichen, leichten und zeichnerischen Behandlung der Platte den Eindruck von Silberstiftzeichnungen hervorruft. Schongauers Arbeiten zeichnen sich durch die klare Transparenz ihrer Schwärze aus, und bei Israhel van Meckenem finden sich in seinen Erstlingswerken bräunliche und olivgrüne Töne, die erst später der reinen Druckerschwärze weichen.

Als Kuriosum sei hier auch des, so weit bisher bekannt, vereinzelt dastehenden Versuchs gedacht, einen Kupferstich mit weißer Farbe auf schwarzem Grunde zu drucken. Der Meister ·E·ES· unternahm dies Wagnis bei seiner Madonna mit dem Vogel, augenscheinlich in der Absicht, die in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts sehr beliebten weißgehöhten Zeichnungen zu imitieren. Die Platte muß schon für diesen Zweck gestochen sein, denn im Abdruck erscheinen nicht die Schatten mit ihren Übergängen, sondern umgekehrt die beleuchteten Stellen und die Konturen weiß[1]. Der Meister ·E·ES· darf aus diesem Grunde als eine Art Vorläufer der Clairobscur-Technik betrachtet werden, die erst im folgenden Jahrhundert von deutschen und italienischen Künstlern geübt wurde. Freilich erzielten die Burgkmair, Wechtlin, Hans Baldung Grien, Cranach den beabsichtigten Helldunkel-

[1] Vergl. Rep. XII. (1889) 273. 73.

Digitized by Google

effekt mit zwei oder mehr übereinander gedruckten Holzstöcken, aber das Grundprinzip ist doch schon in der Madonna des Meisters ·𝔈·𝔖· erkennbar[1].

Wir haben wiederholt Gelegenheit gehabt, von den Retuschen zu reden, denen zahlreiche Kupferplatten im Laufe der Zeit zum Opfer fielen. Sie sind meist auf fremde Stecher zurückzuführen, in deren Hände die Platten älterer Kollegen gelangten. Besonders Israhel van Meckenem hat eine große Menge von Kupferplatten des Meisters der Berliner Passion, des Erasmus-Meisters, der Meister ·𝔈·𝔖· und FVB und des Meisters des heiligen Dionys aufgestochen[2]. Von den Primitiven existieren viele Blätter, die nur in Abdrücken von der ganz überarbeiteten Platte erhalten sind. Erst der Meister W ✧ scheint auf die Idee verfallen zu sein, seine Platten selbst zu übergehen, d. h. kleine Verbesserungen daran vorzunehmen oder Schraffierungen hinzuzufügen. Daraus entstanden die sogenannten „Etats", die Plattenzustände, deren Einführung in die Kunstgeschichte den Verfassern von Oeuvre-Katalogen noch viele Jahrhunderte später so viel Mühe und Arbeit, den Sammlern, die sie mit großen Opfern zu erwerben suchten, so viel Sorge und Qual und den Kunsthändlern so viel Freude bereiten sollten. Der Meister W ✧ hat aber, so weit bekannt, immer nur einmal solche nachträgliche Retusche an seinen Platten vorgenommen. Israhel van Meckenem, der in der Werkstatt des Niederländers schon Platten des ·𝔈·𝔖· hatte retuschieren müssen, machte sich das Vorbild seines Lehrmeisters zu nutze und überarbeitete, als er selbständig geworden, seine eigenen Platten, sobald sie vom vielen Abdrucken erschöpft und wirkungslos geworden waren. Er brachte es in der Kunst des Aufstichs schließlich zu einer gewissen Virtuosität, denn von einzelnen seiner Passionsblätter sind bis zu 9 verschiedene Plattenzustände bekannt. Ist er hierin gewissermaßen — venia sit dicto —

[1] Den unmittelbaren Anlaß zu der Erfindung des Helldunkel-Holzschnittes hat wohl Mair von Landshut gegeben, denn von ihm besitzen wir eine Anzahl von Stichen aus dem Jahre 1499, die auf blaugrün oder rotbraun gefärbtem Papier mit Weiß und Gelb gehöht sind. Einen dieser Stiche, die Begegnung vor der Haustüre, kopierte der Landshuter Hans Wurm in Holzschnitt (Vergl. Rep. XVI. [1893] 339. bei 1.), und Mair selbst hinterließ einige ebenso behandelte Holzschnitte. Vergl. Dodgson, Cat. I. p. 148.

[2] Geisberg zählt ihrer 55. Vergl. p. 259–268 seiner Monographie.

Digitized by Google

als ein Vorläufer Rembrandts zu betrachten, so dürfen wir nicht vergessen, daß bei letzterem die einzelnen Plattenzustände in der Regel künstlerischen Erwägungen ihre Entstehung verdankten, während für den Bocholter Goldschmied rein merkantile Nützlichkeitsgründe maßgebend waren, wenn er die alten Platten immer wieder hervorholte, um sie durch neue Retuschen abdrucks- und verkaufsfähig zu halten.

Von den „Etats" im engeren Sinne zu scheiden sind die unfertigen Probedrucke, deren sich nur einige wenige erhalten haben. Als unfertig zu betrachten ist wohl der Tod Mariae von Wenzel von Olmütz im ersten Zustand mit weißem Grunde[1]. Einen Probedruck der großen Kreuztragung Israhels van Meckenem (Geisberg 85) fand ich in der Sammlung der Gräfin Dzialyńska in Gołuchów. Auf ihm erscheint die ganze Felspartie im Hintergrund mit der Gruppe der heiligen Frauen im Hohlweg nur leicht vorgerissen, in derselben Weise, wie wir es von den durch einen glücklichen Zufall erhaltenen Probedrucken Dürers her kennen. Einige Platten des Meisters ·E· ·S·, wie die große Patene oder das Barbara-Martyrium (P. 180), scheinen überhaupt unvollendet geblieben zu sein. Wenigstens zeigen sämtliche Abdrücke der Patene eine weißgelassene Ranke um den heiligen Ambrosius unten rechts, und bei dem Barbara-Martyrium ist die Blattpflanze in der linken unteren Ecke des Stiches nur konturiert.

Daß der Stecher erst, nachdem er eine Anzahl Abdrücke genommen, sein Monogramm auf die Platte setzte und so einen zweiten Etat schuf, kommt bei den Meistern W A und B R bei den Monogrammisten b 8 und W H vor. Israhel van Meckenem veränderte beim Retuschieren häufig die Bezeichnung, indem er das V zwischen I und M einfügte, sein M auf einer Fahne oder sein Wappen mit dem abgesetzten Pfahl irgendwo an mehr oder minder versteckter Stelle anbrachte. Er ist übrigens der einzige Stecher, der im XV. Jahrhundert das später allgemein übliche, selbstbewußte „fecit" seinem Namen beifügte, allerdings nur in einem vereinzelten Fall[2].

□ □ □

[1] L. 5. I. in Paris und Wien, Albertina.

[2] „Israhel fecit" auf dem Evangelisten Johannes (Geisberg 211).

Digitized by Google

Von Wichtigkeit für die Bestimmung von Entstehungsort und Zeit eines Stiches ist das zum Abdruck benutzte Papier mit seinem Wasserzeichen. Die älteren Ikonographen haben denselben keine oder nur geringe Bedeutung für die Lokalisierung beigemessen[1], und ihr Wert ist auch in neuerer Zeit vielfach in Zweifel gezogen und unterschätzt worden. Die Art der Montierung in den meisten Kupferstichkabinetten, durch die eine Betrachtung der Rückseiten unmöglich gemacht oder mindestens sehr erschwert wird, hat es bisher nur Sammlungsbeamten gestattet, sich mit dem Studium der Wasserzeichen zu beschäftigen, und es liegt auf der Hand, daß nur ein sehr umfangreiches Material zu Schlußfolgerungen auf einzelne Stecher oder ganze Schulen berechtigt. Denn das Papier war zu allen Zeiten ein leicht bewegliches Gut, und wie es an Beispielen nicht fehlt, daß deutsche Drucker in Italien Papiere ihrer Heimat benutzten, so kann auch natürlich dasselbe gelegentlich bei den Kupferstechern geschehen sein. Ferner ist das Wasserzeichen eines ganz schlechten oder gar von fremder Hand retuschierten Druckes ohne Beweiskraft für den eigentlichen Stecher der Platte, denn diese kann in Süddeutschland gestochen und in den Niederlanden überarbeitet und wiederabgedruckt worden sein. Israhel van Meckenem hat als junger Goldschmiedsgeselle, wie Geisberg überzeugend nachgewiesen, eine Anzahl von Platten des Meisters ·E· in der Werkstätte des niederländischen Meisters W aufgestochen und mit dessen Hausmarke versehen, und die Neudrucke der Kupferplatten des Meisters FVB, bei denen er in betrügerischer Absicht nach der Überarbeitung sein Monogramm an Stelle des ursprünglichen setzte, zeigen die bei Israhel gewöhnlich vorkommenden Wasserzeichen: den Krug mit dem Kreuz, die Hand oder das gotische p mit der Blume und nicht die des Meisters FVB: das Herz mit dem Kreuz oder das gotische ꝑ.

Immerhin glaube ich, nachdem ich fünfundzwanzig Jahre lang jedes mir irgend zugängliche, in Kupferstichen des XV. Jahrhunderts vor-

[1] Die umfangreiche und äußerst sorgfältige Zusammenstellung im dritten Bande von Sotheby's Principia typographica (London 1858) beschränkt sich auf die Wasserzeichen der Papiere von Blockbüchern und typographischen Werken, kann also für die von den Kupferstechern benutzten Papiere nur mit Vorsicht zu Rate gezogen werden. Eine zusammenfassende Arbeit über die Papierzeichen der Stecher des XV. Jahrhunderts fehlt leider vollständig.

kommende Wasserzeichen notiert oder gepaust habe, zu einer ganz allgemeinen Scheidung in ober- und niederdeutsche, oder niederländische Papierzeichen berechtigt zu sein. Am weitesten verbreitet von allen ist wohl das gotische ꝑ, das in jeder Größe und Stärke mit oder ohne Blume, mit Kreuz oder Kleeblatt am Niederrhein und in den Niederlanden angetroffen wird. Wo es beim Meister •Ⓔ•ꝏ• oder Schongauer vorkommt, kann man ziemlich sicher sein, daß es sich um minderwertige Drucke handelt. Ob das ꝑ als Monogramm Philipps von Burgund zu deuten sei, bedarf wohl noch ernsterer Untersuchung[1]. Die verschiedensten Papiermühlen bedienten sich offenbar dieser Marke, und sie kommt z. B. mit dem Augsburger Wappen (der Zirbelnuß) bekrönt, noch in einem späten Abdruck der Amymone von Wenzel von Olmütz vor.

Ebenfalls vorwiegend am Niederrhein wurden Papiere mit dem Anker, dem gotischen ꝟ, der Pilgermuschel, dem Kelch mit der Hostie, der Zange, der Blume, dem Herzen, dem Antonius-Feuer, dem Krug, dem Lilienwappen, der Hand, dem Einhorn, dem Drachen, dem Hund und dem Hahn benutzt, während solche mit der Weintraube, dem Judenhut, dem Ochsenkopf, dem Dreiberg, dem Monogramm Jesu, dem Katharinen-Rad, dem Kardinalshut, dem gotischen ꝺ, dem Profilkopf, dem Tor mit den Türmen, der Wage, der Krone, dem Bären, dem Stier, dem Löwen, dem Hirsch und dem Adler gewöhnlich oberdeutscher Herkunft sind.

Der Ochsenkopf findet sich im Süden wie im Norden, aber in sehr verschiedener Gestalt, z. B. schmal mit ziemlich geraden Hörnern beim Meister mit den Bandrollen und dem Meister des heiligen Erasmus, schmal mit stark betontem Nasenrücken, Stange und Stern beim Meister W⚹, sehr groß mit Stange und Blume beim Bandrollen-

[1] Vergl. Sotheby, Principia Typographica III. p. 75. Ebendort wird p. 79 das Wasserzeichen des gotischen ꝟ für das Monogramm der dritten Gemahlin Philipps des Guten: Isabella von Portugal erklärt, deren Hochzeit 1429 stattfand.

Nach dem von Schreiber (Biblia pauperum. Straßburg 1903. p. 40) zitierten Gutachten eines hervorragenden Wasserzeichen-Kenners: C. M. Briquet in Genf, kommt das gotische ꝑ ohne Blume seit 1420, mit dieser seit 1445 vor. Mehrere Papiermühlen in der Champagne sollen es als Marke benutzt und in Belgien, Holland, Nordfrankreich, und den Rheinlanden eingeführt haben.

Digitized by Google

Meister und dem Meister der Liebesgärten, langgezogen mit breiter Stange beim Meister ℘ ⊷ von Köln. In kleinerem Format mit Stange und Stern oder mit dem Antonius-Kreuz treffen wir ihn beim Meister ·Ⓔ·ᔓ·, erheblich größer mit der Schlange am Kreuz bei den Monogrammisten ⅋ Ⓖ, L·ᏳᏱ, ⅄Ⅎ, Mair von Landshut, Wenzel von Olmütz und Veit Stoss. Auch verschiedene Wappen kommen vor, namentlich das der Champagne bei den niederländischen Meistern Ⓦ ⍋ und ·Ⅰ·⅄· von Zwolle, einmal das Landshuter in einem Stich des Mair von Landshut, also ein Beweis, daß sich dieser Stecher einheimischen Papieres bediente, sehr häufig das Augsburger, Schrobenhausener und Nürnberger in späteren Drucken der Blätter des Meisters ⅄Ⅎ und des Wenzel von Olmütz. Die meisten sind heraldisch noch nicht bestimmt.

Des Pergaments bediente man sich für den Abdruck von Kupferstichen nur ausnahmsweise und in der Regel nur, wo ein äußerer Anlaß dazu vorlag, wie bei dem Kanonblatt mit dem Gekreuzigten vom Monogrammisten ⅋ Ⓖ in der auf Pergament gedruckten Ausgabe des Würzburger Missale von 1484[1] oder beim Eichstädter Wappen des Monogrammisten Ⓦ ⅄ Ⓗ unter dem bischöflichen Privileg im Eichstädter Missale von 1488[2]. Gelegentlich kommen auch Abdrücke einzelner Stiche auf Pergament vor.

□ □ □

Wir wenden uns nunmehr der Besprechung und Würdigung der einzelnen Meister zu, die in vier Gruppen: die oberdeutschen, die mittelrheinischen, die niederdeutschen und die niederländischen zu scheiden sind. Allen voran sei aber die Gruppe der Primitiven im Zusammenhang geschildert, weil bei ihr eine in allen Fällen sichere Scheidung nach Schulen in Anbetracht der Seltenheit der einzelnen Blätter nicht durchführbar erscheint, und es vielmehr einer späteren Zeit vorbehalten bleiben muß, beispielsweise die Niederländer von den Niederdeutschen zu trennen.

[1] Die Ausgabe von 1481 ist auf Papier gedruckt. Vergl. Rep. IX. (1886) 3. 3. und 377. 3.

[2] Ibid. 13. 2. und 379. 2.

Digitized by Google

ERSTER ABSCHNITT

DIE PRIMITIVEN

Digitized by Google

OBERDEUTSCHE STECHER

DER MEISTER DER SPIELKARTEN

Passavant[1] hat diesen Meister zuerst in die Kunstgeschichte eingeführt und ihn nach seinem Hauptwerk, dem Kartenspiel, den „Meister der Spielkarten" genannt. Er hält ihn für einen Schüler des Meisters ·E·♋· und scheint geneigt, ihn ebenfalls der oberdeutschen Schule beizuzählen, da er nach einer kurzen Charakteristik bemerkt, das Kostüm der Figuren im Kartenspiel sei jenes des Hofes von Burgund, das aber auch in Deutschland und namentlich in Bayern getragen wurde, sein Stil erinnere ganz und gar nicht an die Schule der van Eyck. Demgegenüber glaubte ich schon in meinen Spielkarten (p. 2–3) darauf hinweisen zu müssen, daß der Stecher aller Wahrscheinlichkeit nach älter sei als der Meister ·E·♋· und daß er, nach dem Kostüm zu urteilen, gegen das Ende der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts am Mittel- oder Niederrhein tätig gewesen sei.

Eine Bestätigung dieser Datierung bot sich bald, und zwar in einem Papierkodex des Germanischen Museums (Nr. 998), der eine Handschrift von Konrads von Würzburg Trojanischem Krieg enthält. Das Manuskript ist 1441 von dem Osnabrücker Geistlichen, Heinrich von Steinfurt, geschrieben und mit flüchtigen Federzeichnungen illustriert. Die Kostüme der dargestellten Figuren entsprechen bis in alle Einzelheiten genau denen des Meisters der Spielkarten[2]. Auch bei ihm finden wir das üppig entwickelte Zaddelwerk, die charakteristische Tracht

[1] Kunstblatt 1850. p. 221 und Peintre-Graveur II. p. 70.
[2] Vergl. Kunstfreund 1885. Sp. 148—149.

Digitized by Google

der Männer: den pelzverbrämten Lendner, den Tappert, die sogenannte Glocke, einen ärmellosen, dicht mit Zaddeln besetzten Rock, die noch nicht schnabelförmig zugespitzten, sondern der Fußform angepaßten, seitlich geschnürten Schuhe, selten noch mit Holztrippen versehen, und die hohen Schaftstiefel, den breitkrempigen Hut oder die gezaddelte Sendelbinde. Die Frauen tragen lang nachschleppende, pelzbesetzte Hängeärmel oder gürtellose, am Hals ausgeschnittene Kleider mit eng anschließenden Ärmeln, Stirnwulste mit edelsteingezierten Agraffen und Schleiern. An eine ältere Tracht erinnert noch der tiefsitzende Gürtel (Dupfing) des Kaisers auf dem Martyrium der heiligen Katharina (Nr. 39) und die geschwänzte Gugel des Knechtes auf der Dornenkrönung (Nr. 19).

Mit dieser Datierung stehen ferner vollkommen in Einklang die von mir an anderer Stelle nachgewiesenen Entlehnungen aus dem Kartenspiel in einer Handschrift von 1446[1], einer solchen von 1448[2] und zwei anderen von 1454[3]. Auch für den heiligen Antonius (Nr. 34) läßt sich auf Grund einer handschriftlich von 1454 datierten Kopie ein terminus ante quem feststellen[4].

Wilhelm Schmidt hat dann zuerst den Spielkarten-Meister für einen Kölner erklärt und auf die nahe Verwandtschaft seiner Figuren mit denen Stephan Lochners hingewiesen, dessen Zeitgenosse der Künstler gewesen zu sein scheint[5]. Diese Lokalisierung ist bisher beibehalten worden, und ich selbst habe ihr das Wort geredet[6]. In jüngster Zeit mehrten sich jedoch die Zeichen dafür, daß unser Künstler ein Süddeutscher gewesen sei, und ich trage nunmehr kein Bedenken, ihn an die Spitze der oberdeutschen Stecher zu setzen. Daß er der Kölner Schule nicht beigezählt werden könne, ergibt zunächst die Tatsache, daß seine Formengebung absolut nicht mit jener übereinstimmt, die wir von den immerhin zahlreichen kölnischen Tafelbildern der ersten

[1] Jahrbuch XI. (1890) p. 53.
[2] Der Meister der Liebesgärten p. 9. Anm. 2.
[3] Jahrbuch IX. (1888) p. 239. Vergl. das oben p. 19 Gesagte.
[4] Die Benutzung einiger Karten in böhmischen Manuskripten von 1471 und 1490 ist zu spät, um für die Datierung des Meisters von Wert zu sein.
[5] Rep. X. p. 128.
[6] Jahrbuch XVIII. (1897) p. 55.

Digitized by Google

Hälfte des XV. Jahrhunderts her kennen. Auch sind bei ihm gar keine Beziehungen zur gleichzeitigen niederrheinischen Malerei oder Einflüsse der führenden Niederländer (van Eyck etc.) wahrnehmbar. Die kostümlichen Analogien, die das Kartenspiel mit dem Kölner Altarbild Stephan Lochners bietet, würden genugsam durch den Umstand erklärt, daß dieser Künstler ja selbst kein Köiner war, sondern in der Nähe von Konstanz, zu Meersburg am Bodensee geboren wurde, also in einer Gegend, die sehr wohl auch die Heimat des Spielkarten-Meisters gewesen sein kann.

Vergleicht man die Stiche des Letzteren mit den Werken der gleichzeitigen Tafelmalerei, so wird man finden, daß sie eine wirkliche Verwandtschaft nur mit den Arbeiten jener erst in jüngster Zeit ihrer vollen Bedeutung nach gewürdigten Gruppe südwestdeutscher Künstler: Hans Multscher, Lukas Moser und Konrad Witz zeigen, und zwar erstreckt sich diese Verwandtschaft nicht allein auf die Formengebung und Typik, sondern auch auf Tracht und Bewaffnung. Als ich Hans Multschers Altarflügel von 1437 kennen lernte, die 1900 in die Berliner Galerie gelangten, war ich überrascht von der stilistischen Übereinstimmung der Tafeln mit dem Meister der Spielkarten oder besser gesagt seiner Schule. Denn der Meister selbst verrät in seinen reifsten Werken, namentlich im Kartenspiel, einen geläuterteren Geschmack als der Maler des Altars von 1437[1], und es sind mehr die Dii minores unter seinen Zeitgenossen und Nachfolgern, wie der Meister der Nürnberger Passion und einige Anonyme, die einem bei Betrachtung von Multschers Altarflügeln einfallen. Der Faltenwurf hat beim Spielkarten-Meister dieselbe flüssige Weichheit, die Hände zeigen dasselbe ausdrucksfähige Geberdenspiel, die Haare der Frauen sind ganz in derselben Weise über den Ohren zurückgestrichen. Selbst die scharfkantige, glatte Felsbildung zeigt beachtenswerte Analogien. Ebenso zahlreich sind die Berührungspunkte mit Konrad Witz, auf dessen Straßburger Bild die heiligen Magdalena und Katharina oder auf den

[1] Hans Multscher zeigt bekanntlich in seinem um 1457 entstandenen Sterzinger Altar ein völlig anderes Gesicht. Er hat an Reife, Können und Schönheitssinn gewonnen, dafür aber die Frische der Naturbeobachtung, den Reichtum der Erfindung eingebüßt. Max Friedländer vergleicht in feinsinniger Weise das Verhältnis der beiden Werke zueinander mit Dürers Apokalypse und dem Leben Mariä.

Digitized by Google

Baseler Flügeln Esther und Ahasver ebenso in ihren Gewandfalten sitzen, wie die Blumen- oder Vogel-Dame[1] im Kartenspiel.

Konrad Witz, aus Rottweil in Schwaben gebürtig, wurde 1434 in die Zunft zum Himmel in Basel aufgenommen und starb vor 1447. So werden wir unmerklich beim Suchen nach der Wiege des Kupferstichs auf Schweizer Gebiet geleitet, nach der Stadt, an die sich die größten Namen der deutschen Kunst: Schongauer, Dürer, Holbein knüpfen. Es ist natürlich keineswegs bewiesen, daß der Spielkarten-Meister ein Baseler Kind oder auch nur im weiteren Sinne ein Schweizer gewesen sei, aber ich halte das aus verschiedenen Gründen für sehr wohl möglich, ja bis zu einem gewissen Grade wahrscheinlich, und da fast jeder Fund von Bildern aus dieser Gegend neue Überraschungen bringt, werden sich vielleicht mit der Zeit noch beweiskräftigere Argumente als bisher für eine nähere Lokalisierung finden.

Beziehungen zu den Stichen des Meisters der Spielkarten lassen sich auch auf einem künstlerisch freilich unbedeutenderen Triptychon im Musée archéologique zu Genf nachweisen, das um 1430—1450 entstanden sein mag und aus Kloster Maria-Stein, im Kanton Solothurn nahe der elsässischen Grenze gelegen, stammt[2]. Die Bewaffnung der heiligen Georg und Martin auf der Innenseite des rechten Flügels ist, worauf wir unten beim Meister des Kalvarienberges zurückkommen werden, sehr ähnlich derjenigen, die sich bei den Kriegerfiguren des Spielkarten-Meisters findet. Ebenso erinnern zwei im Museum der Stadt Solothurn bewahrte, aus der alten Ursus-Kirche daselbst stammende Tafeln, die dem Albrecht Mentz von Rottweil zugeschrieben werden, besonders in den Gestalten der heiligen Ursus, Stephanus, Gregor und Antonius Eremita[3] an die zum Meister der Spielkarten gehörige Stechergruppe. Auch das Fragment einer auf Pergament gemalten größeren Miniatur mit der Wurzel Jesse im Germanischen Museum[4] hat Kaemmerer mit ihm in Verbindung gebracht.

[1] Vergl. Taf. 5 und 8.

[2] Lichtdruck in den Photographischen Publikationen der Kunsthistorischen Gesellschaft. IX. (1903) Taf. III.

[3] Ibid. Taf. IV.

[4] Vergl. Bredt, Katalog der mittelalterlichen Miniaturen des Germanischen Nationalmuseums Nr. 278. Kornätzung Taf. XI.

Digitized by Google

Eine genaue kostümliche Übereinstimmung zeigt ferner der Blumen-Unter[1] des Kartenspiels mit dem Phlegmatiker auf einem Holzschnitt mit den vier Temperamenten und Elementen, den ich in einer Handschrift der Stadtbibliothek zu Zürich fand[a]. Bouchot würde ihn jedenfalls wegen des Wasserzeichens der Lilie auf einem Dreiberg für französisch erklären. Er ist jedoch zuverlässig süddeutscher Herkunft, wie aus dem Dialekt des unter jeder Figur befindlichen xylographischen Textes hervorgeht, der mit seinen acht bis neun Zeilen etwa ein Drittel der Blatthöhe einnimmt, mit der gleichen Farbe wie der bildliche Teil gedruckt ist und somit nicht gut nachträglich hinzugefügt sein kann. Dem Stil nach ist der Holzschnitt zwischen 1440 und 1450 anzusetzen, was der Zeit des Spielkarten-Meisters ungefähr entspricht.

Ferner hat sich in zwei Blättern der Passion von 1446, deren Stecher ja in unmittelbare Nähe unseres Meisters gehört, wie ich erst nach meinem Amtsantritt in Berlin feststellen konnte, fragmentarisch das Wasserzeichen des Baselstabes gefunden, das sonst im XV. Jahrhundert bei keinem anderen Stecher begegnet, aber in den Erstlingswerken Urs Grafs vorkommt[2].

Schließlich darf noch ein Argument, welches gegen die kölnische Heimat des Meisters der Spielkarten, aber für seine südwestdeutsche oder schweizerische Herkunft spricht, nicht übersehen werden. Ich meine die sehr naturwahre und sicherlich auf persönlicher Kenntnis beruhende Darstellung der Alpenveilchen. Der Künstler weiß genau, wie sich diese graziöse Pflanze aus der spiralförmig gedrehten Knospe zur Blüte entfaltet, wie ihre Blätter geformt sind und ihre Stengel

[1] Taf. 5. Nr. 7.

[2] Mac. C. 10f—467. Das Blatt ist in zwei Hälften zerschnitten, deren eine mit dem Phlegmatiker und Melancholiker auf fol. 25 v., die andere mit dem Sanguiniker und Choleriker auf fol. 26 v. geklebt ist. Die Zusammengehörigkeit ergibt sich aber aus dem durch beide Hälften gehenden Wasserzeichen. Die Handschrift stammt aus St. Gallen von einem dortigen Kaplan, der am 18. November 1417 geboren war und am 2. Juli 1441 seine Primiz feierte. Sie enthält noch eine bisher unbekannt gebliebene niederländisch-burgundische Ausgabe der Planetenfolge und in den Deckeln drei sehr frühe Einzelholzschnitte. Vergl. des Verfassers Schrift: Über einige Holzschnitte des XV. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Zürich (Straßburg 1906) p. 9. Nr. 4.

[a] Ich fand es in der Taufe Christi nach Schongauer. P. II. 140. 1. — His 1. Vergl. Kunstchronik. N. F. XVII. (1905) Sp. 69.

Digitized by Google

sich biegen[1]. Ein kölnischer Stecher hätte aber für solche Naturbeobachtung keine Gelegenheit gehabt, denn das Alpenveilchen (Cyclamen europaeum) ist die einzige nördlich bis zu den Alpen vordringende Art dieser in Südeuropa verbreiteten Gattung[2]. Selbst der Meister ·℄·, der auf seinen zahlreichen Stichen den Rasen mit allerhand Blumen und Kräutern zu schmücken pflegt und Rosen, Lilien, Maiglöckchen, Klee, Nelken, Erdbeeren, Glockenblumen und Fingerhut mit fast botanischer Genauigkeit charakterisiert, kennt das Zyklamen nicht.

Mit der südwestdeutschen Lokalisierung des Spielkarten-Meisters lösen sich aber auch die Widersprüche, welche bislang die nahe Schulverwandtschaft seines Trabanten und eifrigsten Kopisten, des Meisters von 1462, bot, eines Stechers, der allgemein als Oberdeutscher galt, und gleichzeitig findet die Tatsache, daß der Meister der Spielkarten auf den jungen Meister ·℄·, einen erkennbaren Einfluß geübt hat[3], durch die örtliche Nähe des Wirkungskreises beider ihre Erklärung.

Aus den Wasserzeichen lassen sich keinerlei Schlüsse ziehen, weil zu wenig Stiche des Meisters überhaupt ein Papierzeichen enthalten und diese dann nur in den seltensten Fällen auch als alte, das heißt vom Künstler selbst gemachte Abdrücke zu betrachten sind. Es finden sich:

[1] Vergl. Taf. 5. Nr. 7–9.

[2] In seiner vorgeschobenen Nordgrenze reicht es nicht über das Taergebirge der Sudeten oder über den Böhmerwald hinaus. Vergl. C. Drude, Deutschlands Pflanzengeographie I. (Stuttgart 1896) p. 168.

[3] In der Festschrift zu Friedrich Schneiders 70. Geburtstag (Freiburg i. Br. 1906) hat Leo Baer neuerdings unter dem Titel: „Eine Zeichnung des Meisters der Spielkarten" einen Aufsatz veröffentlicht, der unabhängig von meinen seit Jahr und Tag im Manuskript beendeten Ausführungen zu denselben Resultaten gelangt, d. h. den Meister der Spielkarten in die Nähe von Konrad Witz stellt, ja sogar die Möglichkeit der Identität beider nicht ganz von der Hand weist. Kann ich ihm auch hierin nicht beistimmen – Baer gibt die Identifizierung selbst in vorsichtigster Form als Hypothese, — so halte ich, wie gesagt, seine Lokalisierung des Spielkarten-Meisters für vollkommen richtig und habe das auch bereits in einem von ihm übersehenen Artikel der Kunstchronik (N. F. XVII. Sp. 69) ein Jahr vor dem Erscheinen seiner Arbeit drucken lassen. Die von Baer publizierte Zeichnung in Budapest vermag ich indes nicht als ein Werk des Spielkarten-Meisters anzuerkennen, sondern halte sie nur für eine Arbeit aus dem Bannkreise des Konrad Witz. Wie mir Baer schreibt, möchte sie Daniel Burkhardt in die Nähe des Baseler Meisters von 1445 setzen, ein Beobachtung, die meines Dafürhaltens der Beachtung wert ist.

Digitized by Google

die Weintraube mit durchgehendem Mittelstiel und ohne solchen, wie sie auch bei den frühen Arbeiten des Meisters ·Ⓔ·𝔖· vorkommt, ein großer Ochsenkopf und ein kleiner mit Stange und Stern. Ferner ein stehender Ochse und eine offene Krone.

Die Gestalten des Meisters der Spielkarten sind im allgemeinen von kurzem, gedrungenen Körperbau mit großen auffallend individuell gebildeten Händen[1]. Nase und Augenbrauen sind scharf akzentuiert, ebenso Lippen und Kinn. Die Augäpfel stehen fast immer schielend in einem Winkel, selbst bei dem Pferde des heiligen Georg (Nr. 35), und die Bildung der Ohrmuschel zeugt von guter Naturbeobachtung. In der Darstellung des nackten Körpers ist er den späteren Stechern des XV. Jahrhunderts, besonders dem Meister ·Ⓔ·𝔖·, weit überlegen. Die Haare fallen bei den gewöhnlich bartlosen Männern schlicht oder in Locken herab, bei den Frauen sind sie glatt hinter die Ohren zurückgestrichen und fluten dann in üppiger Fülle über Schultern und Nacken hernieder.

Eine besondere Stärke des Künstlers bildet die Darstellung der Tiere; die naturwahre Wiedergabe der Hirsche und Rehe, Bären und Löwen, namentlich aber der Vögel im Kartenspiel steht ohne Beispiel unter den Kupferstichen des XV. Jahrhunderts da. Minder gut beobachtet sind im allgemeinen die Pflanzen, die vielfach noch rein ornamentalen Phantasiegebilden gleichen. Auf einigen Stichen wie bei der Maria auf der Schlange (Nr. 29) und dem heiligen Georg (Nr. 35) begegnet man aber schon den sternförmig angeordneten Blätterbüscheln oder den kulissenartig hintereinander wachsenden herzförmigen Blättchen, die der Meister ·Ⓔ·𝔖· offenbar bei seinem älteren Kollegen kennen lernte und später auf seinen Stichen zu so großer Mannigfaltigkeit ausbildete. Auch die Baumtypen, die kahlen wie die belaubten, scheinen dem Meister ·Ⓔ·𝔖· als Vorbild gedient zu haben. Sie sind mehr nach einem Rezept als nach der Natur gestaltet. Die Zyklamen, Rosen und Akeleiblüten im Kartenspiel können dagegen, wie schon oben erwähnt, nur nach der Natur gezeichnet sein. Verwechslungen

[1] Die Hände erscheinen mitunter freilich etwas nachlässiger gezeichnet, wie z. B. bei den Madonnen (Nr. 30 und 31), oft aber auch bis in alle Einzelheiten durchgebildet mit starker Markierung der Gelenke und Fingernägel.

Digitized by Google

von links und rechts kommen, wie bei allen Primitiven, häufig vor, besonders konsequent auf der Gefangennahme (Nr. 2)[1]. Wo eine Einfassungslinie gezogen ist, reicht sie in der Regel nur um den unteren Teil des Bodens und zu beiden Seiten, so weit die Darstellung geht.

Die technische Behandlung seiner Stiche ist ganz eigenartig. Ein System äußerst feiner, meist vertikaler Schraffierungen folgt den Falten der Gewänder, und der Künstler weiß mit ihnen ohne Zuhilfenahme von Kreuzlagen die feinsten Schattennuancen hervorzubringen. Auf dem Schmerzensmann (Nr. 28), wohl der reifsten und spätesten Arbeit des Spielkarten-Meisters, steigert sich diese Virtuosität bis zur Wiedergabe stofflicher Einzelheiten. Die Haut mit ihren Falten, den unter ihr laufenden angespannten Adern und den durchscheinenden Knochen wird mit größter Sorgfalt dargestellt, die zarte Maserung des Holzes am Kreuz, der auf den Stab gebundene poröse Essigschwamm, das dünne Leinen des Lendentuches und der gröbere Wollstoff des Rockes. Der Kupferstich befindet sich hier schon in seinen Uranfängen auf einer Höhe der technischen Entwicklung, an die erst die Künstler vom Anfang des XVI. Jahrhunderts wieder anknüpfen, während ihre Vorgänger vom Meister ·E·P· bis auf Schongauer wenig davon erkennen lassen.

Die Querschraffierung hat der Spielkarten-Meister wohl gekannt, aber nur äußerst selten angewendet, auch dann nicht etwa um tiefere Schatten zu erzielen, sondern mehr zufällig, wie auf den Zyklamenblättern im Kartenspiel, wo sich die Struktur der Blätter mit den Schattenlagen kreuzt. Im allgemeinen kann man annehmen, daß das Vorkommen von Querschraffierungen auf eine spätere Retusche zurückzuführen ist und nicht auf die Hand des Meisters selbst. Ganz frühe und unberührte Drucke seiner besten Blätter, wie die Gefangennahme (Nr. 2), die Madonna vor der Rasenbank (Nr. 32), der Schmerzensmann (Nr. 28), die heiligen Georg und Sebastian (Nr. 35 und 36) zeigen nirgends Querlagen. Dagegen finden sich solche bei der Maria auf der Schlange (Nr. 29), einem der spätesten und schönsten Blätter des Künstlers. Die Druckfarbe ist ein tiefes reines Schwarz.

Bei der großen Seltenheit der Stiche des Meisters kann es nicht wundernehmen, wenn die Mehrzahl nur in Abdrücken von der ganz

[1] Vergl. Jahrb. XVIII. (1897) p. 50.

erschöpften oder von fremder Hand aufgestochenen Platte erhalten ist. In vielen Fällen wird durch solche Retusche die Beurteilung der Arbeit sehr erschwert, und es kann mitunter selbst zweifelhaft bleiben, ob man es mit einem Originalwerk des Meisters oder nur mit der Arbeit eines seiner Schüler zu tun hat oder aber mit der Kopie nach einem verschollenen Original. Sonderbarerweise hat der Stecher sich gelegentlich auch selbst kopiert, das heißt Pointfigürchen der einen Karte auf einer anderen gleich- oder gegenseitig wiederholt, aber auch ganze Kompositionen wie die Gefangennahme (Nr. 2) Strich für Strich nachgestochen [1]. Einige Platten (Nr. 31 und 37) dürften unvollendet zurückgeblieben und später von anderer Hand beendet sein.

Eine chronologische Ordnung des Werkes des Spielkarten-Meisters ist natürlich bei der Lückenhaftigkeit des Materials schwer möglich, doch geht man wohl nicht fehl, wenn man das Leben Christi (Nr. 4–27) als eine seiner frühesten Arbeiten betrachtet, ebenso den Ölberg (Nr. 1), den heiligen Georg (Nr. 35), die heilige Barbara (Nr. 37) noch der Frühzeit zurechnet, den heiligen Sebastian (Nr. 36), die heilige Katharina (Nr. 38) einer mittleren Periode beizählt und das Kartenspiel (Nr. 42 – 106), die große Gefangennahme (Nr. 2 und 3), die Madonna vor der Rasenbank (Nr. 32), den Schmerzensmann (Nr. 28) und endlich die Maria auf der Schlange (Nr. 29) für Werke seiner reifsten und spätesten Zeit erklärt.

[1] Vergl. Jahrb. XVIII. p. 47–48.

Digitized by Google

NEUES TESTAMENT

1 CHRISTUS AM ÖLBERG

Der Heiland kniet mit über der Brust gekreuzten Händen auf dem Rasen und wendet das Haupt ein wenig gegen rechts. Neben ihm links schlummern die drei Jünger am Fuße des Ölbergs. Hinter ihnen steht auf dem Felsen ein dürrer Baum und der Kelch, aus dem sich das Kreuz erhebt. Ein geflochtener, vorn mit einer Türe versehener Zaun umschließt den Garten. Außerhalb desselben sieht man rechts hinter dem Heiland Judas mit dem Beutel um den Hals erscheinen, der mit einer Laterne in der Linken den Schergen leuchtet. Sechs Bewaffnete folgen ihm von links her mit Pechpfannen, Helmbarte, Fähnlein, Streithammer etc., und ganz links hinter dem Ölberg ragen noch die Spieße und Knüttel von vier anderen hervor. Von Judas und den Knechten ist etwas mehr als die Köpfe sichtbar. Christus und die Jünger tragen Scheibennimben, ersterer mit punktiertem Rand, Kreuz und Strahlen darin. Aus dem dichten Rasen erhebt sich rechts ein kleiner Baum. Außerhalb des Zaunes im Vordergrund links und rechts Felsen, vor denen der Bach Kidron fließt, und rechts davon ein ganz kleines Bäumchen.

133 : 127 mm. Pl.

H., N. N. I. 307. 53. — B. X. 3. 6. — P. II. 218. 61. — Rep. X. (1887) p. 129. Anm. 5. (W. Schmidt) und XVII. (1894) 352. 58. (L.). — Jahrb. XVIII. (1897) p. 49. (L.).

Photographie, verkleinert. (Karlsruhe).

Aukt. v. Derschau (Nürnberg 1825).

KARLSRUHE — WIEN, A. (W.? Fragment.)

W. Schmidt schreibt diesen Stich einem dem Meister der Spielkarten verwandten Künstler zu. Ich halte ihn für eine sicher eigenhändige Arbeit des Meisters, die, ursprünglich sehr fein und charakteristisch für ihn, später von anderer Hand mit geradlinigen Quersehraffierungen verständnislos übergangen wurde. Die Abdrücke in Karlsruhe und Wien zeigen beide bereits die retuschierte, ausgedruckte Platte.

Wahrscheinlich gehört das Blatt zu einer Folge, von der sich dann noch die Geißelung wenigstens in der verkleinerten Kopie des Bandrollen-Meisters (Rep. XVII. 352. bei 58.) erhalten haben dürfte.

Digitized by Google

1 a GEG. KOPIE VOM MEISTER MIT DEN BANDROLLEN

43 : 43 mm. Bl.

W. u. Z. II. 381. 450.

2 DIE GEFANGENNAHME

Taf. I Nr. 1

Der Heiland steht nach links gewendet in der Mitte der Darstellung vor einem dürren Baum und wird von den Schergen umringt. Zwei packen ihn bei den Haaren, zwei an Brust und Arm, und ein fünfter, in gezaddeltem Rock, das Schwert an der rechten Seite, bindet ihm einen Strick um den Leib, während ein sechster rechts hinter dem Heiland die linke Hand zum Schlage erhebt. Links entfernt sich Judas mit dem Beutel in der Rechten und zeigt dem vorn stehenden Hauptmann, der gleichfalls sein Schwert an der rechten Seite trägt, den Heiland. Hinter ihm noch zwei Krieger mit Morgenstern und Streithammer. Rechts schwingt Petrus fliehend sein Schwert gegen einen Gepanzerten, der ihn am Mantel faßt und mit der Faust nach ihm stößt. Vor ihm sitzt Malchus, den Kopf in die linke Hand gestützt und mit abgeschlagenem rechten Ohr am Boden. In allem vierzehn Personen, Christus und Petrus mit Scheibennimben. Zwei aus der Menge ragende Fackeln deuten die Nacht an. Links im Hintergrund der felsige Ölberg, vorn fließt der Bach Kidron, an dessen Rand einige Wasserpflanzen, durch die ganze Breite des Blattes. Steiniger Boden mit Rasen durchsetzt. Einf. unten und zu beiden Seiten soweit die Darstellung reicht.

266 : 163 mm. Bl.

Wessely 81. — L., Sp. p. 2. Nr. 6. Kop. — Jahrb. XVIII. (1897) p. 47 und 48. 1. (L.) — Geisberg, Kartenspiel p. 14. Anm. 17.

Photographie von der Reichsdruckerei. (Berlin.)

BERLIN (Ausgezeichnet, zartgrauer Druckton).

Ich hielt diesen schönen Stich in meinen Spielkarten irrigerweise für eine gegenseitige Kopie nach Nr. 3, während es unzweifelhaft ebenfalls eine eigenhändige Arbeit des Spielkarten-Meisters ist. Daß er sich gelegentlich selbst kopierte, beweisen mehrere Beispiele in seinem Kartenspiel. Welcher von beiden Varianten die Priorität zukomme, läßt sich nicht entscheiden. Auf Nr. 3 schwingt Petrus sein Schwert richtig in der Rechten, und der Krieger hinter ihm stößt ihn mit der rechten Faust. Dagegen hebt der Knecht hinter dem Heiland die linke Hand zum Schlage, und zwei Krieger tragen ihre Schwerter an der rechten Seite.

2a KOPIE VOM MEISTER MIT DEN BANDROLLEN

103 : 76 mm. Bl.

Willshire, Cat. II. 54. G. 6. 3.

3 DIE GEFANGENNAHME

Geg. Wiederholung von Nr. 2. Die Öffnung des rechten Ärmels beim Malchus reicht links bis an die Einf. und man zählt etwa sechs Knöpfe daran. Die Nägel am linken Fuß Petri fehlen. Auf dem Schwertriemen des den Heiland bindenden Schergen elf (statt zehn) Punkte. Die Einf. umschließt den ganzen Stich.

211 : 162 mm. Einf.

W. u. Z. II. 365. 429. — L., Sp. 2. 6. — Jahrb. XVIII. (1897) p. 48. 2. (L.) — Geisberg, Kartenspiel p. 14. Anm. 17.

Lithographie von J. C. Loedel bei W. u. Z. II. vor p. 365. (Paris. S. v. Rothschild).

Aukt. T. O. Weigel (Leipzig 1872) 560 Tlr. durch Holloway an Rothschild.

OXFORD (Ganz ausgedruckt). — PARIS, S. v. Rothschild (Recht gut, oben ergänzt, 1872 S. Weigel).

Diese Wiederholung ist von einer so peinlichen Genauigkeit, daß man sich wundert, wie ein Stecher vom Range des Spielkarten-Meisters sich selbst dermaßen sklavisch kopieren konnte. Dennoch ist an der Eigenhändigkeit beider Varianten nicht zu zweifeln, denn die technische Behandlung ohne alle Querschraffierungen ist hier wie dort genau die gleiche. Ob Nr. 2 oder Nr. 3 früher entstanden sei, wage ich, wie gesagt, nicht zu entscheiden. Im allgemeinen macht Nr. 3 noch einen besseren Eindruck als Nr. 2. Aber die Art und Weise, die Einf. nicht um den ganzen Stich zu ziehen, wie bei Nr. 2, ist die ursprünglichere und beim Spielkarten-Meister gewöhnliche.

4—27 DAS LEBEN CHRISTI

Folge von 24 Blatt. Die heiligen Personen tragen große, runde Scheibennimben, Christus mit dem Kreuz darin. Sein Kinnbart ist gewöhnlich (nur bei Nr. 12, 19 und 24 nicht) in zwei nach innen gebogene Spitzen geteilt, eine Eigentümlichkeit, die auch bei anderen Köpfen der Folge häufig wiederkehrt. Maria trägt über dem gegürteten Kleid einen Mantel (außer auf Nr. 8). Ihr langes, über den Ohren zurückgestrichenes Haar wird durch ein Stirnband gehalten. Alle Legenden in gotischer Minuskel. Die Einf. reicht, wo sie überhaupt erkennbar, links und rechts nicht höher hinauf als die Darstellung.

Digitized by Google

W. u. Z. II. 347. 419. — Rep. XVIII. (1895) p. 324. (L.) — Jahrb. XVIII. (1897) p. 49. (idem.)

Aukt. T. O. Weigel (Leipzig 1872) zusammen mit Nr. 420—421: 1745 Tlr. an Eugen Felix, 1885 an Amsler & Ruthardt. — Angiolini (Stuttgart 1895) 1900 Mk. an Franz Meyer und 1896 für 2185 Mk. an das Dresdner Kabinett.

DRESDEN (1896 SS. Weigel und Felix).

4 DIE VERKÜNDIGUNG

Maria steht rechts und erhebt staunend die Hände gegen den links knieenden Gabriel, der mit beiden Händen ein am Boden aufliegendes Spruchband mit dem • aue • gracia • plena • dominus • tecum • hält. Zwischen beiden auf dem geschachten Boden der Lilienkrug. Von links schwebt die Taube des heiligen Geistes mit Kreuz und Scheibennimbus auf Strahlen aus den Wolken zur Jungfrau hernieder.

123 : 77 mm.

W. u. Z. II. 347. 419. 1.
Nachstich von L. A. Krause bei W. u. Z. II. vor p. 347. (Dresden).
DRESDEN (fol. 2 r.).

5 DIE HEIMSUCHUNG

Elisabeth mit Mantel und Kopftuch steht links vor der Tür eines Hauses und legt ihre linke Hand auf die Schulter der ihr gegenüberstehenden Maria, deren Leib sie mit der Rechten berührt. Maria erhebt die rechte Hand und faßt mit der anderen die Rechte der Elisabeth.

118 : 76 mm.

W. u. Z. II. 348. 419. 2.
DRESDEN (fol. 2 v.).

6 DIE GEBURT CHRISTI

Maria kniet rechts und betet mit erhobenen Händen das nackte Jesuskind an, das ohne Nimbus, von einer kreuzförmigen Strahlenglorie umgeben, auf einem Tuch am Boden liegt. Zu seinen Häupten sitzt links der bärtige Josef mit Mantel und Kapuze, den Kopf in die linke Hand gestützt, und in der Rechten eine lange brennende Kerze.

Digitized by Google

Oben links schwebt anbetend ein Engel aus den Wolken herab, und unter ihm steht auf einem Spruchband: • Gloria • in • excelsis • deo •

131 : 76 mm.

W. u. Z. II. 348. 419. 3.
DRESDEN (fol. 3 r.).

6 a FREIE KOPIE VOM MEISTER DES HEILIGEN ERASMUS

77 : 51 mm. Bl.: Einf.

Wessely 74.

7 DIE BESCHNEIDUNG

Rechts steht Maria hinter dem Altar und hält darauf das nackte Jesuskind, das sein Köpfchen mit Strahlen und Lilienkreuz im Nimbus nach rechts zurückwendet, während der links stehende bärtige Priester mit dem Messer in der Rechten die heilige Handlung vollzieht. Hinter dem Altar erscheint eine heilige Frau mit Turban und Rissentuch, ein Körbchen mit zwei Tauben in Händen. Gemusterter Fußboden.

114 : 80 mm.

W. u. Z. II. 348. 419. 4.
DRESDEN (fol. 3 v.).

8 DIE ANBETUNG DER KÖNIGE

Die heilige Jungfrau sitzt rechts auf einer Bank vor dem Stall und hält das nackte Jesuskind mit strahlendem Lilienkreuznimbus auf dem Schoß. Der Knabe wendet sein Köpfchen nach links und streckt die rechte Hand nach der Goldkassette aus, die ihm der links knieende bärtige König Melchior hinhält. Letzterer in langem, pelzverbrämten Rock trägt Messer und Tasche am Gürtel. Sein bekrönter Turban steht rechts am Boden. Ganz links weiter zurück der jugendliche Mohrenfürst Caspar, mit bekröntem Turban, in kurzem Lendner und den Myrrhenpokal in der Rechten, weiter rechts der bärtige Balthasar, der — in der Rechten das Weihrauchgefäß — mit der Linken an seine

Digitized by Google

Pelzkappe greift. Hinter Maria rechts im Stall der langbärtige Joseph mit einem Stab in der Linken.

124 : 78 mm.

W. u. Z. II. 348. 419. 5.
DRESDEN (fol. 5 r.).

8 a FREIE KOPIE VOM MEISTER DES HEILIGEN ERASMUS
77 : 55 mm. Pl.
Unbeschrieben.

9 DIE DARSTELLUNG IM TEMPEL

Maria steht links und hält das mit einem hemdartigen Röckchen bekleidete Jesuskind, dessen Haupt ein Scheibennimbus ohne Kreuz umschließt, stehend auf dem Altar. Von rechts empfängt es der langbärtige Simon mit Kappe und pelzverbrämter Schaube. Gemusterter Fußboden.

113 : 75 mm.

W. u. Z. II. 349. 419. 6.
DRESDEN (fol. 5 v.).
Die linke Hand des Jesusknaben scheint vom Retuscheur der Platte hinzugefügt zu sein. Sie ist fast doppelt so groß als die rechte, ein Fehler, den man dem Spielkarten-Meister nicht gut zutrauen kann.

10 DER KINDERMORD ZU BETHLEHEM

Links steht ein gepanzerter Scherge und faßt mit der Rechten ein nacktes Kind, das er mit dem abwärts gekehrten Schwert in seiner Linken durchbohrt. Die von rechts herbeieilende Mutter schwingt in der Linken eine Kelle gegen den Mörder ihres Kindes, dessen Ärmchen sie mit der Rechten hält. Hinter ihr durchsticht ein zweiter Krieger in voller Rüstung mit dem Dolch in der Linken ein anderes Kind, dessen links stehende Mutter die linke Faust gegen ihn erhebt. Am Boden dichter Rasen.

114 : 76 mm.

W. u. Z. II. 349. 419. 7.
Photographiert im Dresdner Kabinett Januar 1897. (Dresden).
DRESDEN (fol. 6 r.).

Digitized by Google

Die beiden Gruppen der Schergen und Mütter mit ihren Kindern sind gleichseitig kopiert auf einer runden Tonform der S. Figdor in Wien[1] mit der Darstellung des Kindermordes in einem Rund. Dort thront im Hintergrund Herodes zwischen zwei Knechten, und rechts sitzt eine dritte Mutter mit ihrem toten Kinde.

11 DIE FLUCHT NACH ÄGYPTEN

Maria reitet auf dem Esel nach links und drückt das nackte Jesuskind an sich, das, mit strahlendem Lilienkreuz im Nimbus, sein linkes Ärmchen um den Hals der Mutter schlingt. Links hinter dem Kopf des Esels steht Joseph mit langem Bart, Kapuze und weiten Schuhen. Er sieht sich nach den Seinen um und hält in der Rechten den Stab, während er die Linke erhebt.

109 : 77 mm.

W. u. Z. II. 349. 419. 8.
DRESDEN (fol. 6 v.).

12 DER EINZUG IN JERUSALEM

Der Heiland, mit einfachem Scheibennimbus, reitet auf der Eselin nach links gegen das Stadttor und erhebt segnend die Linke. Vor ihm breitet ein knieender Jüngling seinen Mantel aus, und darüber erscheint der bartlose Kopf eines zweiten, der gleichfalls seinen Rock auf den mit Zweigen bestreuten Boden legen will. Rechts hinter Christus folgen drei Jünger, voran Petrus und Johannes.

128 : 79 mm.

W. u. Z. II. 349. 419. 9.
DRESDEN (fol. 8 r.).

12 a GEG. SCHROTSCHNITTKOPIE

102 : 76 mm. Einf.

Schreiber 2222. — Jahrb. XVIII. (1897) p. 50. Anm. 1. (L.)
MÜNCHEN, H. u. St.

[1] Domkapitular Dr. Schnütgen in Köln teilte mir Anfang 1897 die Photographie nach einem Gipsabguß mit, der die Darstellung natürlich im Gegensinn des Stiches gibt.

Digitized by Google

13 DAS HEILIGE ABENDMAHL

Der Heiland sitzt mit elf Jüngern am Tisch, auf dem man Schüssel, Becher, mehrere Messer etc. bemerkt. Johannes legt, über Christi Schoß geneigt, das Haupt und den rechten Arm auf den Tisch. Außer ihm links und rechts je vier Apostel, unter denen man links Paulus, rechts Petrus erkennt. Zwei andere sitzen auf Schemeln, halb vom Rücken gesehen, vor dem Tisch: rechts Judas mit dem Beutel, dem Christus den Bissen mit der Linken zureicht, während der links sitzende Jünger staunend die Hände erhebt. Alle Jünger, auch Judas, haben Nimben. Gemusterter Fußboden.

115 : 79 mm.

W. u. Z. II. 349. 419. 10.
DRESDEN (fol. 8 v.).

14 DIE FUSSWASCHUNG

Der Heiland kniet am Boden und wäscht dem links auf einem Schemel sitzenden Petrus, der erstaunt die Hände erhebt, den vorgestreckten linken Fuß, während der rechte im Wasserbecken steht. Hinter Petrus erscheinen noch die Köpfe von fünf Jüngern, unter denen man Paulus und Johannes erkennt. Gemusterter Fußboden.

106 : 80 mm.

W. u. Z. II. 350. 419. 11.
DRESDEN (fol. 10 r.).
Die beiden Hauptfiguren sind gegenseitig kopiert auf einem Schrotblatt: Abendmahl und Fußwaschung (101 : 75 mm. Einf.). Schreiber 2232. in MÜNCHEN (H. u. St.) und OXFORD.[1]

15 DAS GEBET AM ÖLBERG

Der Heiland kniet im Gebet nach links gewendet vor dem Felsen, auf dem der Kelch mit der Hostie steht. Rechts schlummern in hockender Stellung die drei Jünger, zuvorderst Petrus, der den Kopf auf die

[1] Vergl. Jahrb. XVIII. (1897) p. 50. Anm. 1. (L.)

Digitized by Google

rechte Hand stützt. Der Garten wird hinten durch einen Plankenzaun abgeschlossen.

116 : 77 mm.

W. u. Z. II. 350. 419. 12.
DRESDEN (fol. 10 v.).

16 DIE GEFANGENNAHME

In der Mitte der Darstellung steht der Heiland und setzt mit der Linken dem mit Knüttel und Laterne am Boden liegenden Malchus das Ohr an, hinter dem Petrus in der erhobenen Linken das Schwert schwingt. Judas umarmt, von links herantretend, den Herrn, dessen Rock ein bartloser Scherge, im Kettenhemd und das Schwert an der rechten Seite, faßt, während er mit der Linken auf den Heiland zeigt. Ein zweiter Knecht hinter Judas ergreift Christus bei den Haaren und pariert mit der Streitaxt in der Linken den Hieb Petri.

118 : 81 mm.

W. u. Z. II. 350. 419. 13.
DRESDEN (fol. 11 r.).

16 a GEG. SCHROTSCHNITTKOPIE

102 : 77 mm. Einf.

Schreiber 2253. — Jahrb. XVIII. (1897) p. 50. Anm. I. (L.)
DRESDEN — MÜNCHEN, H. u. St.

17 CHRISTUS VOR PILATUS

Der Heiland wird mit gebundenen Händen von zwei bartlosen Schergen vor den rechts unter einem Baldachin thronenden Landpfleger geführt. Pilatus trägt einen Hut mit dreiteiliger Krempe auf dem bärtigen Haupt und zeigt mit der Rechten auf seine Brust, während er in der Linken das abwärts gekehrte Szepter hält. Der links stehende Scherge ist gepanzert. Gemusterter Fußboden.

125 : 83 mm.

W. u. Z. II. 350. 419. 14.
DRESDEN (fol. 11 v.).

17 a KOPIE VOM MEISTER DES HEILIGEN ERASMUS

76 : 55 mm. Pl.

P. III. 502. 15. — L., Kat. 22. 68.

18 DIE GEISSELUNG

Der Heiland steht, nur mit dem Lendentuch bekleidet, ein wenig nach rechts gekehrt an der Säule und neigt das Haupt nach links. Rechts steht ein Scherge, der mit der Linken die Geißel schwingt und mit der anderen Hand das Ende des die Arme Christi fesselnden Strickes hält, links ein zweiter, der, vom Rücken gesehen, mit der Rute zum Schlage ausholt. Gemusterter Fußboden.

123 : 80 mm.

W. u. Z. II. 350. 419. t5.
Nachstich von L. A. Krause bei W. u. Z. II. vor p. 347. (Dresden).
DRESDEN (fol. t3 r.).
Die rechte Fußspitze des links stehenden Schergen ist durch den rechten Fuß Christi sichtbar, was wohl auf Rechnung des Retuscheurs der Platte zu setzen ist.

19 DIE DORNENKRÖNUNG

Der Heiland sitzt im Mantel mit gebundenen Händen auf einem steinernen Sitz und wendet das Haupt ein wenig nach rechts. Zwei Schergen drücken ihm mit langen, kreuzweis gelegten Stäben die Dornenkrone auf. Der bartlose Knecht links trägt Fausthandschuhe und setzt den linken Fuß auf den Steinsitz, der bärtige rechts trägt Tasche und Messer am Gürtel. Gemusterter Fußboden.

116 : 80 mm.

W. u. Z. II. 351. 419. t6.
DRESDEN (fol. t3 v.).

20 DIE KREUZTRAGUNG

Der dornengekrönte Heiland schreitet mit dem Kreuz auf der Schulter nach rechts. Ein bartloser Scherge mit turbanartiger Kopf-

Digitized by Google

bedeckung führt ihn am Strick und sieht sich nach ihm um. Er trägt Handschuhe und hält in der Rechten einen Hammer.

122 : 80 mm.

W. u. Z. II. 351. 419. 17.
DRESDEN (fol. 15 r.).

20 a KOPIE VOM MEISTER DES HEILIGEN ERASMUS

78 : 70 mm. Bl.

P. II. 220. 71. — L., Kat. 22. b.

21 CHRISTUS AM KREUZ

Der dornengekrönte Heiland hängt, ein wenig nach links gewendet, am Kreuz, über dessen Stamm der Minuskeltitulus auf einem Zettel befestigt ist. Links steht Maria mit Mantel und Kopftuch, die linke Hand auf der Brust, rechts Johannes, ein Buch in der Rechten, auf das er die Linke legt. Am Boden mehrere Knochen.

129 : 80 mm.

W. u. Z. II. 351. 419. 18.
DRESDEN (fol. 15 v.).

22 DIE KREUZABNAHME

Der Leichnam wird von Joseph von Arimathia und Nikodemus vom Kreuz genommen. Letzterer, mit turbanartiger Kopfbedeckung und pelzverbrämtem Rock, steht links und stützt den toten Heiland unter der rechten Achsel, während ersterer in langem Rock, eine Tasche am Gürtel, rechts steht und mit beiden Armen den Leichnam auffängt, dessen linken Arm ein rechts auf der Leiter stehender Knabe hält. Die Hände der beiden bartlosen Männer sind unter ihren Gewändern verborgen.

123 : 79 mm.

W. u. Z. II. 351. 419. 19.
DRESDEN (fol. 17 r.).

Digitized by Google

23 DIE GRABLEGUNG

Der Leichnam wird von Joseph von Arimathia und Nikodemus auf dem Bahrtuch in den Sarkophag gelegt. Ersterer, mit einer Kappe auf dem hier (im Gegensatz zu Nr. 22) bärtigen Haupt, steht rechts am Kopfende des Grabes, letzterer in derselben Kleidung wie auf Nr. 22 links hinter dem Grabe. Maria und Johannes erscheinen ebenda in der Mitte vor dem Kreuz. Erstere faßt mit der Rechten das Bahrtuch und legt die Linke auf die Brust, letzterer legt betend die Hände zusammen.

120 : 78 mm.

W. u. Z. II. 351. 419. 20.
DRESDEN (fol. 17 v.).

24 DIE AUFERSTEHUNG

Der Heiland mit Mantel und Lendentuch steigt, etwas nach rechts gewendet, durch den Deckel des geschlossenen Grabes, in dem er noch mit dem rechten Bein steht. Er hält in der Linken das Kreuzpanier und erhebt segnend die Rechte. Hinter dem Sarkophag sitzen zwei Krieger, von denen der rechts, mit einer Stacheikeule bewaffnet, das Haupt mit spitzem Turban auf die Grabplatte legt, der links den jugendlich-lockigen Kopf auf den rechten Arm stützt und eben erwacht. Ein dritter Kriegsknecht, mit einem Streithammer bewaffnet, schläft vorn auf der Stufe sitzend.

122 : 79 mm.

W. u. Z. II. 351. 419. 21.
DRESDEN (fol. 19 r.).

Daß Christus hier, gleichsam als körperloser Geist, durch den Deckel des Grabes steigt, entspricht der älteren Darstellungsweise[1], welche eigentlich den Schriftworten widerspricht, daß die Frauen am Sabbatabend den Stein vom Grabe gewälzt fanden. Übrigens fehlt der untere Kontur des linken Oberschenkels Christi. Auf die vorzügliche Zeichnung und die freie, lebendig bewegte Darstellung des sich aufstützenden Jünglings und des schlafenden Kriegers vor dem Grabe habe ich bereits im Jahrbuch XVIII. p. 49. hingewiesen.

[1] Sie findet sich auch in den beiden Passionsfolgen des Meisters der Berliner Passion und in den darauf zurückgehenden Holz- und Schrotschnitten, wie den Kopien vom Erasmus-Meister und Israhel van Meckenem.

Digitized by Google

25 DIE DREI MARIEN AM GRABE

Die drei heiligen Frauen knieen vor dem offenen Grabe: links Magdalena mit der Salbenbüchse, nach rechts gekehrt, rechts Maria Jacobi und Maria Salome, nach links gewendet, mit über den Kopf gezogenen Mänteln und betend zusammengelegten Händen. Ihre Spezereibüchsen stehen vor ihnen. Links auf dem Rand des Sarkophags sitzt ein Engel und rechts auf dem bei Seite geschobenen Decke ein zweiter.

111 : 78 mm.

W. u. Z. II. 352. 419. 22.
DRESDEN (fol. 19 v.).
Auf dem Dresdner Abdruck ist zwischen den Engeln ein kurzes Spruchband mit den Worten: qurm qufitis eingezeichnet.

26 CHRISTUS ERSCHEINT DER MAGDALENA

Der Heiland steht, nur mit dem Mantel bekleidet, rechts und hält in der Linken den Spaten, während er die Rechte gegen Magdalena erhebt. Letztere kniet, im Profil gesehen, links und erhebt staunend die Hände. Vor ihr steht die Salbenbüchse am Boden, und den Hintergrund bildet der geflochtene Gartenzaun.

118 : 78 mm.

W. u. Z. II. 352. 419. 23.
DRESDEN (fol. 20 r.).

27 DIE HIMMELFAHRT

Maria kniet anbetend mit Johannes und fünf anderen Jüngern links, die übrigen sechs, voran Petrus und Paulus, rechts vor dem Berge, auf dem noch die Fußstapfen Christi sichtbar sind, während er selbst oben in den Wolken verschwindet.

129 : 76 mm.

W. u. Z. II. 352. 419. 24.
DRESDEN (fol. 20 v.).

Digitized by Google

Die Zugehörigkeit dieser leider durch brutale Retusche arg entstellten, interessanten Folge zum Werke des Spielkarten-Meisters habe ich im Jahrbuch a. a. O. nachgewiesen.

Die 24 Stiche befinden sich in einem handschriftlichen, lateinischen Gebetbuch, das 1872 aus der Weigeliana an Eugen Felix in Leipzig gelangte, dann von 1885 — 1895 bei Amsler & Ruthardt in Berlin blieb und auf der Auktion Angiolini von Franz Meyer für das Dresdner Kabinett erworben wurde. Das Manuskript besteht aus 22 Pergamentblättern, von denen 8 nur Text enthalten. 12 Blätter sind auf der Vorder- und Rückseite mit den Stichen aus dem Leben Christi beklebt, so daß sich immer je zwei und zwei die Kehrseite zuwenden[1]. Die Pergamentblätter der Handschrift messen etwa 160 : 115 mm. Die c. 40 mm. kleineren Stiche sind in die Mitte geklebt, und ihr Rand ist zumeist durch schmale Pergamentstreifen verdeckt, die oben und unten horizontal oder links und rechts vertikal auf das Blatt geklebt wurden. Um wieder diese Streifen zu maskieren, sind die Darstellungen von einer doppelten Einfassung in roter Lackfarbe umrahmt, in der sich ringsum auf den Inhalt bezügliche lateinische Legenden befinden. Bei einigen stehen diese mit Tinte in großer gotischer Minuskel geschriebenen Legenden auch außerhalb der Rahmen und umgeben sie auf zwei oder drei Seiten. Da die Stichränder, wie gesagt, meist durch die Pergamentstreifen oder die rote Farbe der Einfassung verdeckt werden, konnte ich die Maße nur, soweit die Stiche sichtbar sind, geben. Auch eine Feststellung etwaiger Wasserzeichen war unmöglich. Einzelne Teile der Darstellungen sind mit derselben roten Farbe, die auch für die Rahmen verwendet wurde, bemalt.

Außer den 24 Stichen des Spielkarten-Meisters sind noch 2 kleinere Stiche in das Manuskript geklebt, und zwar auf fol. 1 v. die heilige Anna selbdritt vom Meister der Liebesgärten (W. u. Z. 420) und auf fol. 18 v. eine Höllenfahrt Christi vom Meister des heiligen Erasmus (W. u. Z. 421). Beide sind von ähnlichen roten Rahmen umgeben wie die größeren Stiche.

CHRISTUS

28 DER SCHMERZENSMANN

Der Heiland lehnt, nur mit dem Lendentuch bekleidet, an dem ägyptischen Kreuz, über dem der Majuskeltitulus auf einem Täfelchen steht. Er neigt das von einem Strahlenkreuz- und Scheibennimbus umschlossene Haupt stark auf die rechte Schulter und zeigt seine Handwunden. Links sind Lanze und Schwammrohr gegen das Kreuz gelehnt, dahinter ragt die Säule mit dem Strick. Von den übrigen Passionswerkzeugen sieht man links die Fackel und am Boden Rute, Geißel, Taf. 2 Nr. 2

[1] Man findet oben bei jeder Nummer die Seite angegeben, auf der der betreffende Stich klebt.

Digitized by Google

Augenbinde und die Dornenkrone mit den beiden Stäben, rechts den Rock mit drei Würfeln, den Hammer und die drei Nägel. Darüber in der Luft die Köpfe von Herodes, Caiphas, Pilatus und dem Schergen, der Christus die Zunge herausstreckt, die zum Backenstreich erhobene und die an der Haarlocke zerrende Hand, sowie jene mit den dreißig Silberlingen. Auf der linken Seite der Kopf des nach dem Heiland speienden Knechtes. Der Boden steigt hügelartig hinter dem Kreuz an. Einf. (?) [1]

198 : 130 mm. Bl.

Schmidt, Inkunabeln p. 4. — Jahrb. XVIII. (1897) 48. 3. (L.) — Courboin 661.

Kupferlichtdruck von Riffarth in Berlin. (London).

Aukt. P. Vischer (Paris 1852) 176 fr. — Griffiths (London 1883) 8 £ 8 sh. durch Meder an Mr. Malcolm, seit 1895 im British Museum.

LONDON (Vorzüglich, aber wie es scheint unten und zu beiden Seiten etwas verschnitten. Scheineinfassung mit Tinte gezogen, Spuren von Fleischfarbe an den Köpfen, von Gold an den Kronen und Münzen, das Blut rot markiert. Ganz rechts neben dem Kopf des Caiphas das Fragment eines undeutlichen W. 1895. SS. Vischer, Griffiths und Malcolm). — PARIS (Fragment von 155 : 115 mm.[2], viel geringer im Druck. W. Weintraube mit Mittelstiel).

W. Schmidt hält dies Blatt für die späteste Arbeit des Meisters, da es in den schärferen Gewandbrüchen wie in der strafferen Behandlung des Nackten schon den Einfluß der flandrischen Kunst und sogar des Meisters •ⒼⒺ•ⓇⓉ• erkennen lasse. Von einer Einwirkung des •ⒼⒺ•ⓇⓉ• vermag ich meinerseits nichts darin zu entdecken, aber die stärkeren Brüche beim Rock Christi sind in der Tat auffällig im Gegensatz zu den Spielkarten und anderen Stichen des Künstlers. Das Blatt ist ohne Zweifel eine der schönsten, wenn auch herbsten Arbeiten des Meisters, von ganz erstaunlicher Zartheit der Behandlung und auch in der Zeichnung vortrefflich. Die Modellierung der Hände, die wie alles Übrige ohne jede Querschraffierung behandelt sind, verrät eine weit intimere Naturbeobachtung, als sie später selbst in Schongauers Stichen — vom Meister •ⒼⒺ•ⓇⓉ• ganz zu geschweigen — zu tage tritt. Courboin beschreibt das Pariser Fragment als Arbeit des XVI. Jahrhunderts.

28 a KOPIE

Der Titulus, bei dem fünf Trennungspunkte hinzugefügt sind, steht auf einem gebogenen Zettel, statt auf einer Tafel. Die Holzmaserung

[1] Nur oben ist eine zarte Einf. sichtbar, die vom Titulus überschritten wird.

[2] Oben bis an die untere Seite des Querbalkens verschnitten, unten bis über Dornenkrone und Nägel, links bis zur Hälfte der Martersäule und rechts bis dicht an den obersten Kopf.

Digitized by Google

am Kreuz ist übertrieben stark hervorgehoben und der Querbalken von links verkürzt. Auf der Säule ist der Hahn Petri hinzugefügt, am Boden links von der Dornenkrone die Laterne, rechts der Essigeimer. Dichtes Gras und verschiedene Blattpflanzen bedecken den Erdhügel. Von den drei Köpfen rechts ist der mittelste bärtig. Einf.

205 : 137 mm. Einf.

213 : 142 mm. Pl.

P. Itl. 500. 262. — Willshire, Cat. II. 70. G. 46. — Jahrb. XVIII. (1897) p. 48. Anm. 1. (L.)

Drugulins Amateur d. B.-A. (Leipzig 1861) Nr. 4. p. 1 : 85 Tlr., jetzt im British Museum. LONDON (1862).

Rauhe niederrheinische Arbeit, wie das Original ohne Querlagen. Der Druck ist schwarz und unrein. Passavant meint, der Stich, dessen Vorbild ihm übrigens nicht bekannt war, sei von der Hand desselben „Meisters", der die Auferstehung P. tt. 16. 15. in Frankfurt am Main gefertigt habe. Letzteres Blatt ist meines Erachtens eine Fälschung[1].

MARIA

29 MARIA MIT DEM BUCH AUF DER SCHLANGE

Die heilige Jungfrau, mit langem, über den Mantel herabwallendem Haar, steht gegen links gewendet auf dem Rasen und liest in einem Buch, das sie mit der Linken hält, während sie mit der Rechten ihren Mantel faßt. Ein großer Scheibennimbus umschließt das Haupt, eine Strahlenglorie den Körper der Madonna. Links unter ihrem Mantel kriecht die Schlange mit Kopf und Brust eines Weibes hervor, das Antlitz nach rechts zurückwendend. Ihr üppiges Haar fließt nach beiden Seiten bis auf den Boden herab, der namentlich rechts mit verschiedenen Blattpflanzen und einigen Blumen bedeckt ist. Links liegt der angebissene Apfel vom Baum der Erkenntnis auf dem Rasen.

231 : 168 mm. Bl.

Neumayr 48. 4. — Jahrb. XVIII. (1897) p. 48. (L.)

Verkleinerte Photographie von Dr. P. Kristeller. (Padua). — Lichtdruck im Jahrb. XVIII. vor p. 49 (Padua).

[1] Vergl. des Verf. Der Meister der Liebesgärten 23. 17a.

Digitized by Google

PADUA, Bibl. del Seminario (Prachtvoller Abdruck. W. Weintraube ohne Mittelstiel).

Daß dies zuerst von Neumayr[1] unter Schongauers Stichen erwähnte Hauptblatt des Meisters nicht ohne Einfluß auf gewisse Erstlingsarbeiten des Meisters ·E·, namentlich auf die kleine Maria auf der Mondsichel (P. II. 55. 142.) geblieben ist, habe ich im Jahrb. a. a. O. betont. Die zahlreichen Querschraffierungen im Mantel der Madonna rühren, nach der Frische des tiefschwarzen Druckes zu schließen, vom Meister selbst her und sind nicht, wie ich im Jahrbuch a. a. O. auf Grund der Reproduktion annahm, spätere Retusche.

30 DIE MADONNA AUF DEM RASEN

Die heilige Jungfrau steht, ein wenig nach rechts gewendet, auf dem Rasen und betrachtet liebevoll das nackte Jesuskind, das sie mit beiden Händen hält. Ihr sehr langes Haar ist, in der Mitte gescheitelt, durch ein Stirnband gehalten und hinter die Ohren zurückgestrichen. Der weite Mantel breitet sich am Boden aus. Das Kind läßt sein linkes Ärmchen herabhängen. Beide haben Scheibennimben. Einf. nur unten und links und rechts, soweit der Rasen reicht.

106 : 79 mm. Bl.

P. II. 55. 141. — Rep. XVI. (1893) 52. 19. (L.) — Jahrb. XVIII. (1897) p. 48. 5. (idem). Photographie. (Stettin).

R. Weigels Kunstlagerkat. (Leipzig 1840) Nr. 8723: 10 Tlr. — Aukt. Meyer-Hildburghausen (Leipzig 1858) 19 Tlr., dasselbe Exempl. an H. Stolting.

STETTIN (Guter Abdruck mit Farbspuren. Der weiße Grund ist mit einem buchstabenartigen Muster, ähnlich dem Monogramm Jesu, in roter Farbe bemalt, vom Kolorit nur das Gelb der Nimben erhalten. SS. Meyer-Hildburghausen und Stolting).

Wie im Rep. a. a. O. hervorgehoben, zeigt dieser von Passavant unter den Anonymen der Schule des ·E· aufgeführte, aber bereits mit dem Meister der Spielkarten in Verbindung gebrachte Stich, trotz einiger Schwächen in der Bildung der Hände, alle charakteristischen Merkmale der Zeichnung und Technik des Meisters sowie in besonders hohem Grade den Einfluß der van Eyckschen Schule.

31 DIE MADONNA AUF DER MONDSICHEL

Die heilige Jungfrau mit einer Krone auf dem langen Haar, das Szepter in der Rechten, steht, ein wenig rechts gewendet, auf der Mondsichel,

[1] Saggio di aceltissime stampe etc. (Padova 1808.)

Digitized by Google

über die Kleid und Mantel herabfallen. Sie trägt auf dem linken Arm das nackte Jesuskind, das, zur Mutter aufblickend, ihren Hals umschlingt und mit der Linken den Saum ihres Mantels faßt. Beide haben Scheibennimben, das Jesuskind mit strahlendem Kreuz darin. Eine Glorie aus schwertförmigen Strahlen umschließt die Madonna. Am Boden zu beiden Seiten der Mondsichel verschiedene Blumen und Blattpflanzen. Einf., die unten vom Mantel überschritten wird.

—: 67 mm. Einf.

135 : 67 mm. Bl.

P. II. 70. 2. — L., Sp. p. 2. Nr. 2. — Courboin 1113.

Liehtdruck. (Paris).

PARIS (Schwacher Abdruck, total restauriert, oben um Nimbus und Glorie silhouettiert und ergänzt, die Einf. oben gezeichnet[1]. Bräunliches Papier).

Die Platte scheint vom Meister der Spielkarten unvollendet zurückgelassen zu sein. Die zarte technische Behandlung ohne Querschraffierungen, die Zeichnung des anmutigen Kopfes, Haartracht und Faltenwurf entsprechen ganz seiner Manier. Dagegen sind die Hände von auffallend schwacher Zeichnung, so daß sie schwerlich von derselben Hand herrühren können, sondern wahrscheinlich wie die den Einfluß des Meisters ·℄ ·☙· verratenden Pflanzen von der Hand eines Schülers oder Werkstattgesellen hinzugefügt wurden. Courboin hält den Stich für unbeschrieben und führt ihn beim Meister ·℄ ·☙· an.

Die erste (A) der drei von Passavant angeführten Kopien hat mit dem Stich nur ganz ungefähr das Motiv gemein und kann nicht als Kopie danach betrachtet werden.

31a GEG. KOPIE

Der Nimbus Mariae hat einen mit kleinen Kreisen gemusterten Doppelrand. An Stelle der Strahlen- eine Flammenglorie. Die Pflanzen am Boden fehlen.

191 : 100 mm. Bl.[2]

P. II. 70. 2. Cop. C.

BERLIN (Koloriert mit Rot, Gelb, Fleischfarbe, am Mantel Spuren von Blau. S. v. Nagler).

Mäßige Arbeit mit Querschraffierungen, wie es scheint von einer ausgedruckten, ungeschickt retuschierten Platte.

[1] Ob die Einf. den ganzen Stich umgab, ist bei dem Alter des Blattes zweifelhaft.

[2] Das Blatt ist silhouettiert und versehnitten, besonders oben und auf der linken Seite, die Einf. gezeichnet. Mit den Ergänzungen mißt der Stich 197 : 122 mm.

Digitized by Google

31 b GEG. KOPIE VOM MEISTER VON 1462

129 : 67 mm. Einf.

134 : 77 mm. Pl.

P. II. 70. 2. Cop. B. — Courboin 382.

32 DIE MADONNA MIT DEN ROSEN VOR DER RASENBANK

Die heilige Jungfrau sitzt, ein wenig gegen rechts gewendet, auf einem großen Brokatkissen vor einer gemauerten Rasenbank. Sie wendet das Haupt gegen links, und ihr langes, durch ein Stirnband gehaltenes Haar fließt offen über den Mantel herab. Sie hält mit beiden Händen das mit einem Hemdchen bekleidete, lockige Jesuskind, das in jeder Hand eine Rose hat und das Köpfchen nach links wendet. Rechts schwebt die Taube des heiligen Geistes, mit einfachem Scheibennimbus, auf die Rose in der Linken des Kindes herab. Mutter und Kind haben Scheibennimben mit punktiertem Doppelrand, Maria mit Halbkreisen gemustert, das Jesuskind mit strahlendem Lilienkreuz. Der Erdboden, über den sich das Kleid der Madonna nach rechts hin ausbreitet, ist mit dichtem Rasen und verschiedenen Blattpflanzen bedeckt.

155 : 117 mm. Bl.

H., N. N. I. 320. 132. — Z. f. b. K. XXIV. (1889) p. 17. (L.) — Rep. XV. (1892) p. 425. (idem.) — Jahrb. XVIII. (1897) 48. 6. (idem.)

Kupferlichtdruck I. Ch. G. 1891. Nr. 31. (Bologna.)

BOLOGNA (Prachtvoller Druck, ringsum ein wenig verschnitten, in der Mitte ein durch kreuzweises Kniffen entstandenes Loch mit einem späteren Stich geflickt. Gebräuntes Papier. W. Hund ?).

Dies reizende Blatt ohne jede Querschraffierung, nur etwas zu fett und schwarz gedruckt, ist eine der schönsten Arbeiten des Meisters. Im Text der I. Ch. G. wird es als „unbeschrieben" unter dem Namen des Meisters mit den Bandrollen aufgeführt, mit dem es natürlich gar nichts gemein hat.

33 DIE SÄUGENDE MADONNA IN HALBFIGUR

Die heilige Jungfrau, mit einer Krone auf dem langen, über die Schultern herabwallenden Haar, ist etwas nach links gewendet und

Digitized by Google

blickt auf das Jesuskind, das sie mit der Rechten umfaßt, während sie ihm mit der Linken die Brust darbietet. Der Knabe sitzt nackt auf einem teilweise vom Mantel Mariae bedeckten Kissen, das links auf der Brüstung liegt. Er wendet das lockige Köpfchen zur Mutter empor und streckt die linke Hand nach ihrer Wange aus. Beide haben dunkle, aus vielen konzentrischen Kreisen gebildete Scheibennimben, Maria mit schwertförmigen Strahlen, das Kind mit strahlendem Kreuz. Den dunkeln, vertikal schraffierten Grund belebt ein helles Blattornament, das rechts aus dem Rachen einer Schlange emporwächst. In der linken oberen Ecke sitzt nach rechts gewendet ein Vogel. Einf.?[1]

213 : 148 mm. Bl.

Jahrb. XVIII. (1897) p. 51. (L.)

Photographie von Tamme in Dresden. (Nürnberg).

NÜRNBERG (Matter Abdruck von der vollständig abgenutzten, grob retuschierten Platte, oben etwas verschnitten. 1895 aus einem Ms. der Kirchenbibliothek zu Schwabach[2] und von dieser um 500 Mk. erworben).

Daß die roben geradlinigen Querschraffierungen in den Schatten, wahrscheinlich auch die ungewöhnlichen konzentrischen Ringe in den Nimben, vom Retuscheur der Platte herrühren dürften, habe ich schon im Jahrbuch s. a. O. betont. Ebenda ist auch auf das Pentimento an der rechten Hand der Madonna, die scheinbar acht Finger hat, hingewiesen.

MÄNNLICHE HEILIGE

34 ST. ANTONIUS

Der Heilige mit langem Haar und Bart, auf dem Haupt eine Kappe, steht in faltenreichem Mantel auf dem gemusterten Fußboden und blickt nach rechts. Er stützt sich mit der vom Mantel bedeckten Linken auf seinen Stock und hält in der Rechten Buch und Rosenkranz, an dem das Antoniuskreuz mit der Glocke hängt. Ein gleiches Kreuz, nur ohne Glöckchen, ist auf der Brust des Heiligen befestigt. Zu seinen Füßen lodert eine Flamme (Antonius-Feuer). Die Darstellung umschließt

[1] Die Einf. ist nur links wahrnehmbar.

[2] Breviarium sec. chor. Bamberg 1447. kl. 4° (Bd. 9. Fortl. Nr. 9 et 68.) Der Stich klebte auf der Innenseite des Vorderdeckels.

Digitized by Google

ein Rahmen von Astwerk und Blumen, die unten links aus einem phantastischen Teufelskopf wachsen. Einf.

224 : 152 mm. Einf.

P. II. 187. 43. — Rep. X. (1887) p. 128. (W. Schmidt.) — L., M. d. L. p. 20. bei Nr. 12. — Jahrb. XVIII. (1897) p. 51. (L.)

WIEN, A.

Dieser von Passavant irrigerweise dem Meister FVB zugeschriebene Stich, in dem W. Schmidt richtig das Vorbild für die geg. Kopie des Meisters von 1462 erkannte, ist eine eigenhändige, aber in allen Teilen retuschierte und mit Querschraffierungen übergegangene Arbeit des Spielkarten-Meisters. Der Meister der Liebesgärten, der den Stich verkleinert von der Gegenseite kopierte, benutzte den Blumenrahmen für seine Rohe auf der Flucht (L. bei 3). Eine Afterkopie dieses Rahmens auf einem anonymen, handschriftlich von 1454 datierten Christus am Kreuz (P. II. 221. 80.) in der S. v. Rothschild bietet für das Urbild einen terminus ante quem.

34 a GEG. KOPIE VOM MEISTER VON 1462

147 : 147 mm. Bl.: Einf.

Rep. X. (1887) p. 128. (W. Schmidt.)

34 b GEG. KOPIE VOM MEISTER DER LIEBESGÄRTEN

97 : 59 mm. Einf.

L., M. d. L. 12.

35 ST. GEORG

Taf. 3 Nr. 4

Der Ritter kniet, nach rechts gewendet, in gezaddelter Tracht mit hohen Sporenstiefeln und federbuschgeschmücktem Hut, mit einem Bein auf dem Drachen, dem er das Schwert in den Nacken stößt. Der Kopf des Untiers ist von der abgebrochenen Lanze durchbohrt. Links hinter den Felsen, die den Heiligen überragen, kniet betend die Prinzessin in pelzverbrämtem Kleide mit turbanartiger Kopfbedeckung und Schleier. Rechts hinter dem Felsen blickt das Pferd des Ritters dem Kampfe zu. Der felsige Grund ist mit Gras, Blattpflanzen und Blumen verschiedener Art bedeckt. Einf. nur links und rechts ungefähr bis zur Höhe des Erdbodens.

150 : 133 mm. Bl.

Digitized by Google

Naum. Arch. I. (1855) 35. 45. (Frenzel.) — P. II. 71. 3. — L., Sp. 2. 3. und p. 3. Anm. 1. — Jahrb. XVIII. (1897) 48. 7. (L.)

Kupferlichtdruck der Reichsdruckerei. (Dresden).

DRESDEN (Vorzüglicher Abdruck). — WIEN, H. (Zarter im Druck, d. h. von der besser gewischten Platte, aber rechts verschnitten und oben, besonders links und rechts defekt. Koloriert mit Karmin, Braun und Saftgrün, oben von alter Hand 4 unleserliche Schriftzeilen).

Eines der Hauptblätter des Meisters und kostümlich von besonderem Interesse. Die Pflanze mit den sechs Blüten rechts im Vordergrund ist gegenseitig vom Meister des heiligen Erasmus auf seinem Paris-Urteil (P. II. 23. 43.) kopiert.

35 a KOPIE VOM MEISTER VON 1462

174 : 137 mm. Bl.

Unbeschrieben.

36 DAS MARTYRIUM DES HEILIGEN SEBASTIAN

Der nur mit einem Lendenschurz bekleidete jugendliche Heilige ist links an einen Baum gebunden. Zwei Pfeile stecken in seinem Körper, und er wendet das von einem Scheibennimbus umschlossene Haupt mit langem Haar nach links. Rechts stehen vier Krieger in verschiedener Tracht, zwei mit Armbrüsten, zwei mit Bogen. Der vorderste mit hohen Schaftstiefeln spannt, weit ausschreitend, seinen Bogen, ein zweiter mehr rechts zielt, halb vom Rücken gesehen, mit der Armbrust, und der dritte links hinter ihm zieht einen Pfeil aus dem Nacken, während der vierte im Mantel, mit bärtigem Profil, eben den Bogen abgedrückt hat. Am Boden, namentlich auf der linken Seite, Rasen und hinter dem Märtyrer links auf einem Hügel eine Pflanze mit drei Blüten. Rechts einige Blattpflanzen.

142 : 209 mm. Bl.

I. Vor der Retusche.

II. Von der ausgedruckten, ungeschickt retuschierten Platte, auf der fast nur die Konturen übriggeblieben und verstärkt, teilweise sogar verändert sind. Besonders stark ist dies am Mund des Heiligen der Fall. Sein Haar ist minder üppig als im I. Zustand und die Blätter des Baumes links von seinem Kopf sind schmaler und spitzer.

Digitized by Google

B. X. 27. 49. — P. II. 231. 147. — Z. f. b. K. XXIV. (1889) p. 16. (L.) — Jahrb. XVIII. (1897) p. 48. 8. (idem.)

Kupferlichtdruck der Reichsdruckerei. (I. Bologna). — Kupferlichtdruck in Le Gallerie nazionali Italiane II. Tav. XXIX. (I. Bologna).

BOLOGNA (I. Schöner Abdruck, nur oben links mit Rot beschmiert). — WIEN, S. Liechtenstein (I. Prachtvoller Druck mit einigen Wurmlöchern. W. Weintraube mit Mittelstiel). — PARIS (II. Fragment[1], in tergo einige sehr alte Buchstaben).

Köstliche sehr charakteristische Arbeit des Meisters ohne jede Querschraffierung und von tiefschwarzem Druck. Die Zeichnung des nackten Körpers ist ganz vortrefflich. Heinecken scheint das Blatt in Bologna übersehen zu haben, und Passavant zitiert nur Bartsch, dem das Exemplar der S. Liechtenstein vorlag. Ich hielt den Stich in der Z. f. b. K. irrtümlich für unbeschrieben.

Der zu äußerst rechts stehende Bogenschütze ist in einem Pontifikale der Kgl. Bibliothek zu Aschaffenburg (nach 1466) auf fol. 13[2] oben frei kopiert. Der Mantel ist fortgelassen und ein Köcher hinzugefügt.

WEIBLICHE HEILIGE

37 S. BARBARA

Die Heilige mit einer Krone auf dem von einem Scheibennimbus umschlossenen Haupt steht etwas nach links gewendet und hält auf der rechten Hand den dreifenstrigen Turm mit vier Ecktürmchen. Mit der Linken faßt sie ihren Mantel, über den das Haar in langen Ringeln herabfällt. Links neben ihr steht auf dem gemusterten Fußboden die Märtyrerpalme.

P. II. 95. 71. — W. u. Z. II. 366. 430. — Jahrb. XVIII. (1897) 48. 9. (L.)

Photographiert im Dresdner Kabinett November 1896. (Berlin).

Aukt. T. O. Weigel (Leipzig 1872) 125 Tlr. 10 Ngr. an Drugulin (aus der S. Butsch in Augsburg). — D. D. T*** (Leipzig 1874) 160 Tlr. an Eugen Felix, 1890 an das Berliner Kab.

BERLIN (Silbergrauer Druck mit schwachen Farbspuren, unten ergänzt 1890. S.S. Butsch, Weigel und Felix).

Diese zarte Arbeit wird von Passavant der Schule des Meisters •𝔊 •𝔖• zugewiesen, ich möchte sie aber trotz einiger Schwächen in der Zeichnung für ein eigenhändiges Werk des Spielkarten-Meisters halten, dessen Maria auf der Schlange (Nr. 29) sie sehr nahe steht. Auch mit mehreren Blättern aus dem Leben Christi (Nr. 4–27) zeigt sie große

[1] Es mißt 104 : 146 mm. Bl. Oben ist der Stich bis an den Nimbus des Heiligen, unten bis an seine Fersen verschnitten. Links fehlt ein Stück bis zur Hälfte der Blume, rechts der Bogenschütze und der Kopf des Armbrustschützen mit der Pelzkappe.

[2] Vergl. Niedling, Bücher-Ornamentik in Miniaturen (Weimar 1888) Taf. VI.

Digitized by Google

Übereinstimmung. Freilich muß man annehmen, daß die Platte von fremder Hand beendet, und der sehr flüchtig behandelte Fußboden hinzugefügt wurde. Das Aufrechtstehen des Palmzweiges darauf bleibt jedenfalls unverständlich. — Immerhin ist die Authentizität des Blattes anfechtbar.

38 S. KATHARINA

Sie steht mit einer Krone auf dem offen herabwallenden Haar nach rechts gewendet und blickt in ein halbgeöffnetes Beutelbrevier, das sie mit beiden Händen hält. Ihr Haupt umgibt ein Scheibennimbus mit gestricheltem Doppelrand, und der lange Mantel bedeckt teilweise Schwert und Rad, die rechts auf dem dichten Rasen liegen. Taf. 3 Nr. 3

149 : 97 mm. Pl.

Unbeschrieben.
KOPENHAGEN
Ich lernte den Stich, der trotz der Querschraffierungen in den Schatten eine charakteristische Arbeit des Spielkarten-Meisters ist, erst Anfang 1904 durch eine Photographie kennen. Die Kopie des Meisters von 1462 ließ schon früher auf seine einstige Existenz schließen, und es scheint mir ziemlich sicher, daß Schongauers lesende heilige Barbara B. 63 bei aller Verschiedenheit im einzelnen doch eine Art von Reminiszenz an diesen 30 bis 40 Jahre älteren Stich sei.

38 a KOPIE VOM MEISTER VON 1462

143 : 104 mm. Pl.

P. I. p. 206. — P. II. 19. 28.

38 b GEG. SCHROTSCHNITTKOPIE

nach der vorigen, als heilige Barbara.

145 : 114 mm.

P. I. p. 93. — Z. f. b. K. XXIII. (1888) p. 147. (L.) — Schreiber 2553.
MÜNCHEN

39 DAS MARTYRIUM DER HEILIGEN KATHARINA

Die Heilige mit Krone und Scheibennimbus kniet betend nach links gewendet vor dem Marterinstrument, dessen Balken und Räder zersplittern. Ihr langes Haar fällt über den Mantel herab, der sich auf dem

Digitized by Google

grasbedeckten Boden ausbreitet. Links liegen die drei von den stürzenden Trümmern niedergestreckten Henker. Rechts hinter der Heiligen steht, von vorn gesehen, Kaiser Maxentius mit der Krone auf dem bärtigen Haupt. Er trägt bis zur Erde reichende Überärmel und faßt mit der Linken seinen Mantel, während er die Rechte staunend erhebt. Ein hinter ihm stehender, vom Rücken gesehener Begleiter blickt erschrocken und die Linke erhoben auf die zerbrochenen Räder. Im Hintergrund links Felsen. Einf. zu beiden Seiten, so weit die Darstellung reicht.

215 : 162 mm. Bl.

P. II. 238. 187. — N., Mon. III. 644. 3. — Rep. X. (1887) p. 128. (W. Schmidt). — Schmidt, Inkunabeln Nr. 3. — Jahrb. XVIII. (1897) 48. 10. (L.)

Lichtdruck bei Schmidt, Inkunabeln Taf. II. Nr. 3. (München.)

MÜNCHEN (Schöner Abdruck mit breitem Rande, aber ohne sichtbaren Plattenrand. W. kleiner Ochsenkopf mit Stange und Stern. Oben auf dem weißen Grunde verblaßte, auf die Darstellung bezügliche lateinische Beischriften von alter Hand).

W. Schmidt erkannte in diesem von Passavant unter den Anonymen beschriebenen Blatt zuerst die Hand des Spielkarten-Meisters. Es scheint dessen Frühzeit anzugehören; wenigstens ist die Zeichnung etwas schwächer als beim Kartenspiel. Nagler führt den Stich unter den aus Hartmann Schedels Besitz stammenden und von diesem mit seinem Monogramm versehenen Stichen auf. Es muß da aber wohl eine Verwechslung vorliegen, denn Schedels Zeichen findet sich auf dem Martyrium der heiligen Katharina nicht.

RELIGIÖSES

40 DAS HEILIGE SCHWEISSTUCH

Taf. 4 Nr. 6

Das Schweißtuch der heiligen Veronika hängt an zwei Nägeln scheinbar in der Luft. Christi Antlitz darauf ist in ziemlich großem Maßstabe gehalten. Die Haare fallen seitlich glatt herab, der lockige Kinnbart ist geteilt, und die großen Augen stehen weit offen. Weißer Grund.

231 : 162 mm. Bl.

L., Kst. 60. 290. — Jahrb. XVIII. (1897) 48. 4. (L.)

Photographie von Tamme in Dresden. (Nürnberg.)

Aukt. Durazzo (Stuttgart 1872) 300 fl. — Oppermann (Berlin 1882) 245 Mk. — Amsler & Ruthardts Auktion XXIX. (Berlin 1885) 75 Mk. zurück, immer das gleiche Exemplar, später an das Germanische Museum in Nürnberg.

Digitized by Google

NÜRNBERG (Außergewöhnlich schön mit rechts sichtbarem Plattenrand 1885. SS. Durazzo und Oppermann).

Ich beschrieb dies wichtige Blatt im Kat. des Germanischen Museums unter den Anonymen und erkannte leider erst später, daß es ein sehr charakteristisches Werk des Meisters der Spielkarten ist. Der starre Faltenwurf mit den langen Parallelschraffierungen, die Strichelung des Fleisches wie der tiefschwarze Druck entsprechen genau seinen übrigen Arbeiten. Auch das kräftige Papier ist das gleiche. Der Meister •Ⓔ •ꝏ• scheint unter dem Eindruck dieses Typus sein Schweißtuch, von Petrus und Paulus gehalten, (B. VI. 33. 86.) gestochen zu haben und nicht umgekehrt, wie ich a. a. O. annehmen zu müssen glaubte.

PROFANES

41 DER MANN MIT DEM DÄMON

Ein Mann mit über dem Kopf gezogener Kapuze ist nach rechts vornüber gebeugt und setzt den linken Fuß auf einen Felsblock. Ein zottiger, adlerköpfiger Dämon hockt ihm auf dem Rücken und will ihm die Kapuze herabziehen. Grasbedeckter Boden. Taf. 4 Nr. 5

80 : 59 mm. Bl.

P. II. 71. 4. — L., Sp. 2. 4. — Jahrb. XVIII. (1897) 48. 11. (idem.)
Photographiert im Dresdner Kabinett Dezember 1897. (Berlin.)
BERLIN (Schöner Abdruck, silhouettiert und ergänzt. S. v. Nagler).

SPIELKARTEN

42—106 DAS KARTENSPIEL[1]

60 Karten[2] aus einem Spiel von fünf Farben zu je 8 Zahlen-[3] und 4 Figurenkarten, nämlich:

I. Blumen,

II. Wilde Menschen,

[1] Um unnötige Wiederholungen zu vermeiden, habe ich bei diesem Spiel die Kopien einzelner Karten und Points nicht angeführt. Sie sind im folgenden Abschnitt unter den Arbeiten der Schule des Spielkarten-Meisters (Nr. 20—87) beschrieben.

[2] Einschließlich 15 Varianten und 19 Fragmenten.

[3] Geisberg hat richtig erkannt, daß das Aß in diesem Spiel, wie in dem größeren der beiden Spiele des Meisters •Ⓔ •ꝏ• fehlt, d. h. gar nicht gestochen wurde. Im Kopienspiel ist es dann hinzugefügt worden. (Kartenspiel p. 9.)

Digitized by Google

III. Vögel,
IV. Hirsche und Rehe,
V. Raubtiere (Löwen und Bären).

Duchesne, Voyago p. 365. — Kunstblatt 1845. p. 134. (Sotzmann.) — L., Sp. p. 3. — Kunstfreund 1885. Sp. 145. (idem.) — Jahrb. IX. (1888) p. 230, XI. (1890) p. 153. XVIII. (1897) p. 46 u. ff. (idem.) — Geisberg, Das älteste deutsche Kartenspiel vom Meister der Spielkarten (Straßburg 1905.)[1]

ERSTE FARBE: BLUMEN

EINZEL-FARBZEICHEN

A. Eine halb von unten gesehene Rose.
Geisberg 32. E. 1.

B. Eine von der Seite gesehene Rose mit fünf Kelchblättern.
Geisberg 32. E. 2.

C. Eine von der Seite gesehene Rose mit vier Kelchblättern.
Geisberg 32. E. 3.

D. Ein Zyklamen ohne Blätter.
Geisberg 32. E. 4.

E. Eine Zyklamenknospe mit zwei Blättern.
Geisberg 32. E. 5.

F. Ein Zyklamen mit drei Blättern.
Geisberg 32. E. 6.

G. Ein Akelei ohne Blätter.
Geisberg 32. E. 7.

Geisberg nimmt mit Recht an, daß ursprünglich viel mehr Einzelplatten für die Blumen-Farbe vorhanden waren. Die vier erhaltenen Zahlenkarten sind aber sämtlich Einplattendrucke, und die drei Blumenpoints (Akelei), die sich in der Handschrift

[1] Dieser Teil meines Peintre-Graveur lag bereits zu Ende des Jahres 1897 druckfertig im Manuskript vor. Ich habe seither alle den Meister der Spielkarten betreffenden neuen Ergebnisse der Forschung nachgetragen, konnte mich aber nicht entschließen, beim Erscheinen von Geisbergs Monographie (1905) den langen Abschnitt über das Kartenspiel noch einmal umzuarbeiten, nur um in der formalen Anordnung der Farben, der Reihenfolge der Einzelpoints etc. mit ihm übereinzustimmen. Was er positiv Neues bringt, habe ich natürlich gewissenhaft benutzt und sein Verzeichnis überall zitiert. Ganz unberücksichtigt ließ ich dagegen die gleichzeitig erschienene ebenso oberflächliche wie unwissenschaftliche Publikation: „Les cartes à jouer du XIVe au XXe siècle" von Henry René d'Allemagne, die Geisberg p. 55 gebührend charakterisiert hat. Solche Bücher sind heutzutage wohl nur noch in Frankreich möglich.

Digitized by Google

Clm. 3079 der Münchener Hof- und Staatsbibliothek eingeklebt finden, erweisen sich als Kopien verlorener Originale.

42 BLUMEN-DREI
(EINPLATTENDRUCK)[1]

Drei Zyklamen. Links oben eines mit zwei Blättern, unten eines mit drei Blättern und rechts in der Mitte eines mit einem Blatt.

112 : 72 mm. Bl.

L., Sp. 5. 4. — Geisberg 42. 32.
Lichtdruck bei L. Taf. II. Fig. 3. (Dresden.) — Holzschnitt danach in J. Brauns Jugendblätter 1887. p. 456[2]. — Lichtdruck bei Geisberg Taf. 17. Nr. 32. (Dresden.)
DRESDEN (Vorzüglicher Abdruck, unten etwas verschnitten).

43 BLUMEN-VIER
(EINPLATTENDRUCK)

Vier Zyklamen mit je zwei Blättern. Das unten rechts befindliche ist von hinten gesehen, die anderen drei kehren die Kelche nach unten.

111 : 76 mm. Bl.

L., Sp. 5. 5. — Geisberg 43. 33.
Lichtdruck bei L. Taf. II. Fig. 4. und bei Geisberg Taf. 17. Nr. 33. (Dresden.)
DRESDEN (Vorzüglicher Abdruck, oben etwas verschnitten).

44 BLUMEN-SIEBEN
(EINPLATTENDRUCK)

Sieben Rosen: links und rechts je drei von der Seite und von unten gesehen, in der Mitte unter den zwei obersten eine, die den offenen Kelch nach vorn kehrt.

139 : 92 mm. Bl.

L., Sp. 5. 1. — Geisberg 43. 34.

[1] Ich füge den Zahlenkarten die von Geisberg eingeführten Bezeichnungen „Einplattendruck" oder „Pointdruck" bei und gebe am Rande das Schema der Verteilung der Points, die am Anfang jeder Farbe beschrieben sind, mit ihren Plattenzuständen.

[2] Die darunter abgebildete Blumen-Fünf beruht auf freier Erfindung des Zeichners.

Lichtdruck bei L. Taf. I. Fig. 1. (Dresden.) — Holzschnitt danach in J. Brauns Jugendblätter. 1887. p. 456. — Lichtdruck bei Geisberg Taf. 18. Nr. 34. (Dresden.)
DRESDEN (Prachtvoller Abdruck. W. Krone, Fragment).

45 BLUMEN-NEUN
(EINPLATTENDRUCK)

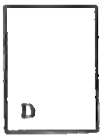
Neun Rosen: links und rechts je drei mit den Stielen abwärts gekehrt. Bei der untersten links sieht man in den Kelch. In der Mitte noch drei etwas tiefer gestellt. Bei den beiden oberen sieht man in den Kelch, bei der untersten die Unterseite. Nur die oberste der Mittelreihe hat ein Blatt.

142 : 99 mm. Bl.

P. II. p. 79. — L., Sp. 5. 2. — Geisberg. 43. 35.
Lichtdruck bei Geisberg Taf. 18. Nr. 35. (Paris.)
PARIS (Schwacher Abdruck. W. großer Ochsenkopf, von dem nur das Maul sichtbar).
Die Karte wird in Paris nicht bei den anderen desselben Spieles, sondern im Werk des Meisters •Ⓔ •🜲• aufbewahrt.

46 BLUMEN-UNTER A

Taf. 5 Nr. 7



Er steht, nach links gewendet, in bis zu den Knieen reichendem Rock, den Dolch an der rechten Seite des Gürtels, auf dem Rasen. Das jugendlich-lockige Haupt bedeckt die Sendelbinde, die unter dem Kinn geschlungen und an den Enden mit üppigem Zaddelwerk besetzt ist. Er stemmt die linke Hand in die Seite und erhebt die rechte. — Unten links wächst ein Zyklamen aus dem Rasen, ohne Schablone aufgedruckt.

138 : 92 mm. Bl.

I. Vor Angabe der Daumennägel an beiden Händen, vor der Horizontalschraffierung auf dem Gürtel zwischen Dolch und Sendelbinde[1]. Vor Hinzufügung einzelner Gräser unter dem rechten Fuß und links neben der linken Fußspitze.

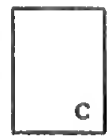
II. Mit diesen Retuschen.

[1] Geisberg, der die Plattenzustände zuerst erkannt hat, sagt irrtümlich: „zwischen der Sendelbinde und dem linken Daumen".

Digitized by Google

H., N. N. I. 343. 273. — P. II. p. 79. — L., Sp. 5. 6. — Geisberg 45. 41.
Lichtdruck bei L. Taf. 3. Fig. 5. und bei Geisberg Taf. 21. Nr. 41. (Dresden.)
DRESDEN (I. Prachtvoller Abdruck, unten rechts ein wenig dubliert).
Dieselbe Platte diente auch retuschiert für den Wilden-Unter (Nr. 54).

47 BLUMEN-UNTER B



Ein Jüngling mit einem Kranz im lockigen Haar steht in Profil nach rechts gewendet, halb vom Rücken gesehen, auf dem Rasen und liest einen Brief, den er mit beiden Händen hält. Er ist mit dem pelzverbrämten Tappert bekleidet, trägt an der rechten Seite einen Dolch und Trippen an den Füßen. — Unten rechts auf dem Rasen eine große mit dem Kelch nach oben gekehrte Rose, ohne Schablone aufgedruckt.

133 : 90 mm. Bl.

P. II. p. 76. — Rep. XVI. (1893) 334. 79. (L.) — Geisberg 46. 43. und 47. 45.
Photographie von Ed. van Delden in Breslau. (Militsch.) — Lichtdruck bei Geisberg Taf. 22. Nr. 43. (Paris.)
MILITSCH, S. Maltzan (Vorzüglicher Abdruck ohne Farbzeichen). — PARIS (Geringer, oben und unten verschnitten, zum Spielgebrauch auf Pappe gezogen mit schwarzer Rückseite und auf blauem Grund sehr sorgfältig mit Zinnober, Karmin, Grün, Braun, Schwarz, Weiß und Fleischfarbe koloriert und mit Gold gehöht).
Passavant erwähnt diese Karte, die einzige Figurenkarte aus der Blumenfarbe in Paris, nur bei dem später von derselben Platte gedruckten Hirsch-Ober A (Nr. 82), ohne sie zu beschreiben. Sie fehlt aus diesem Grund in meinen Spielkarten. Geisberg führt den Militscher Abdruck ohne Farbzeichen — ich weiß nicht aus welchem Grund — als „Ober" unter einer besonderen Nummer an.

48 BLUMEN-DAME A

Taf. 5 Nr. 8

Sie sitzt, von vorn gesehen, mit einer hochzinkigen Krone auf dem langen, offenen Haar auf dem Rasen und blickt nach links in einen kleinen, runden Spiegel, den sie in der Rechten hält, während sie die Linke gegen das Haar erhebt. — Links, etwa in halber Höhe, auf ihrem gürtellosen, am Hals ausgeschnittenen Kleid eine Zyklamenknospe mit zwei Blättern, unter Anwendung einer Schablone aufgedruckt.

140 : 93 mm. Bl.

Digitized by Google

I. Vor der = auf der rechten Hälfte des Handspiegelrahmens. Auf der linken Hälfte gehen vom Daumen drei zarte Linien bis zum zweiten Glied des Mittelfingers. Vor Verlängerung einzelner Grashalme zwischen den Haarlocken und dem größeren Grasbüschel rechts am Rand.

II. Auf dem Spiegelrahmen reichen zwei derbe Linien vom Daumen bis zum letzten Glied des Ringfingers. Die Grashalme an der bezeichneten Stelle sind etwa gleich lang.

H., N. N. I. 347. 291. — P. II. p. 79. — L., Sp. 5. 7. — Geisberg 49. 53.

Steindruck in Jeux de cartes Pl. 91 B. (I. Dresden.) — Lichtdruck bei L. Taf. III. Fig. 6. (I. Dresden.) — Holzschnitt danach in J. Brauns Jugendblättern 1887. p. 454. — Kornätzung bei P. Kristeller, Kupferstich und Holzschnitt p. 58. (I. Dresden.) — Holzschnitt, verkleinert, bei Woermann, Geschichte der Kunst II. p. 483. (I. Dresden.) — Lichtdruck bei Geisberg Taf. 26. Nr. 54. (I. Dresden.)

DRESDEN (I. Prachtvoller Abdruck).

In Paris befindet sich nur eine Pause des Dresdner Abdrucks, nach der das Faksimile in Jeux de cartes etc. gefertigt wurde. Vergl. die Bemerkungen bei Nr. 50. Dieselbe Platte diente auch mit kleinen Retuschen für die Hirsch-Dame A (Nr. 84).

49 BLUMEN-DAME B

E

Sie sitzt von vorn gesehen auf einer mit einem großen Brokatkissen bedeckten Bank und senkt die Augen. Ihre Hände, von denen die rechte eine Frucht hält, ruhen im Schoß. Auf dem Haupt trägt sie eine mit Tauben gezierte, mit einem Schleier bedeckte Krone und um den Hals reichen Schmuck. Über die linke Schulter ist die Kopfbinde mit verzierter Agraffe gelegt, und das gürtellose Kleid breitet sich am Boden aus. — Oben rechts ein Zyklamen mit zwei Blättern, ohne Schablone aufgedruckt.

130 : 91 mm. Bl.

L., M. m. d. B. p. 16. — Geisberg 48. 51.

Lichtdruck bei L., M. m. d. B. Taf. V. Fig. 16. (Prag.)

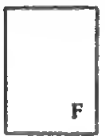
Aukt. Brugger (München. 1871) 27 fl. an v. Lanna.

PRAG, S. v. Lanna (Schöner, aber etwas dublierter Abdruck, das Farbzeichen mit einer Platte von unregelmäßiger Form aufgedruckt. 1871. S. Brugger).

Die Platte diente später für die Raubtier-Dame (Nr. 103). Die Taubenkrone wurde vom Meister mit den Bandrollen für seine Madonna auf der Mondsichel (P. II. 7. 1.) benutzt.

50 BLUMEN-KÖNIG A

Taf. 5 Nr. 9



Der jugendliche König mit der Krone auf dem reichgelockten Haar sitzt, nach rechts gewendet, mit gekreuzten Beinen auf einem Thron, dessen Seitenlehnen mit vier geschnitzten Drachen geziert sind. Er trägt einen pelzverbrämten Lendner und hält die Linke am Gürtel, während er mit der Rechten eine Handbewegung macht. Der Thron ist mit einer gefranzten Decke belegt, die von der Rücklehne bis vorn über die Stufen herab reicht. — Unten rechts ein Zyklamen mit drei Blättern, mit Anwendung einer Schablone aufgedruckt.

139 : 92 mm. Bl.

I. Vor den horizontalen Stirnfalten des Königs. Vor der \ auf dem Rücklacken über seiner linken Schulter und am unteren Rand des Pelzbesatzes am Lendner. Vor der / in der Hohlkehle rechts zwischen den beiden Drachen.

II. Mit diesen Retuschen.

H., N. N. I. 343. 271. — Anz. f. K. d. d. V. 1855. Sp. 66. — P. II. p. 80. — L., Sp. 6. 8. — L., Kat. 10. 1. — Geisberg 53. 65. und 54. 66.

Verkleinerter Holzschnitt im Anz. f. K. d. d. V. 1855. Sp. 66, ferner in: Das Germ. Museum und seine Sammlungen p. 35. Fig. 33., Die Sammlungen des Germ. Museums (1868) p. 59. Fig. 81, Essenwein, Kunst- und kulturgeschichtliche Denkmale des Germ. Nationalmuseums Taf. LVI. Fig. 2. und Anz. d. Germ. N.-M. I. (1884) p. 74. (II. Nürnberg.) — Steindruck in Jeux de cartes Pl. 91 A. (I. Dresden.) — Lichtdruck bei L. Taf. III. Fig. 7. (I. Dresden.) — Strichätzung bei Lippmann, der Kupferstich p. 20. (I. Dresden.) — Strichätzung bei Singer, Geschichte des Kupferstichs p. 9 (I. Dresden). — Lichtdrucke bei Geisberg Taf. 32. Nr. 65. (I. Dresden) und 66. (II. Nürnberg.)

DRESDEN (I. Prachtvoller Abdruck). — NÜRNBERG (II. Silhouettiert und ergänzt. Das Farbzeichen fehlt).

Auch von dieser Karte findet sich eine Federpause des Dresdner Abdrucks im Spielkartenband (K. h. 30) der Pariser Nationalbibliothek, wonach das Faksimile in Jeux de cartes gefertigt wurde. Nr. 48 und 50 sind daher bei Passavant und in meinen Spielkarten irrigerweise als auch in Paris befindlich aufgeführt.

51 BLUMEN-KÖNIG B

Taf. 5 Nr. 10

Der bärtige alte König mit der Krone auf dem lockigen Haar, sitzt, etwas gegen links gewendet, mit übergeschlagenen Beinen und verschränkten Armen auf einem gotischen Thron, der mit einem großen

Kissen und einer Decke belegt ist. Letztere reicht bis zum Boden herab. Er ist in einen Mantel gehüllt und trägt Handschuhe. — Oben rechts auf der Seitenlehne des Thrones eine Akeleiblüte, mit Anwendung einer Schablone aufgedruckt [1].

129 : 90 mm. Bl.

B. X. 119. 6. — L., Sp. p. 7. bei Nr. 51. — Jahrb. XI. (1890) p. 54. Anm. 6. (L.) — Geisberg 51. 59.

Lichtdruck bei Geisberg Taf. 29. Nr. 59. (Wien, A.)

WIEN, A. (Durch Bruchfalten beschädigt, verrieben und auf drei Seiten verschnitten). Die Platte diente auch für den Hirsch-König (Nr. 86).

52 BLUMEN-FRAGMENTE (POINTDRUCKE)

Zwei Fragmente von den zerschnittenen und stark ausgedruckten Platten:

A a. Eine halb von unten gesehene Rose.

45 : 38 mm. Pl.

B b. Eine von der Seite gesehene Rose.

42 : 46 mm. Pl.

L., Sp. p. 40. — Geisberg 42. 30—31.

Lichtdrucke bei Geisberg. Taf. 16. Nr. 30 und 31. (Dresden.)

Aukt. Fountaine (London 1884) 2 £. — Amsler & Ruthardt XXIX. (Berlin 1885) 50 Mk. zurück. — Angiolini (Stuttgart 1895) 25 Mk. an das Dresdner Kabinett.

DRESDEN (Schwache Drucke: a. doubliert. Platte birnenförmig, b. Platte schildförmig. 1895. S. Fountaine).

ZWEITE FARBE: WILDE MENSCHEN

EINZEL-FARBZEICHEN

A. Nach rechts hüpfender Mann in Blätterkleidung, die Rechte aufs Knie gestützt und den Zeigefinger der Linken erhoben.

Geisberg 22. A. 1.

[1] Nach Geisberg, ohne Schablone. Die Konturen der Thronlehne müßten dann aber durch Stempel und Blütenblätter sichtbar sein, was nicht der Fall ist.

Digitized by Google

B. Halb vom Rücken gesehener wilder Mann, mit dem Bogen nach links zielend.
Geisberg 22. A. 2.

C. Bärtiger wilder Mann, gegen links gewendet, in gespreizter Stellung, einen Stock in Händen.
Geisberg 22. A. 3.

D. Lautenschläger in Blätterkleidung, halb vom Rücken gesehen und nach rechts gewendet.
Geisberg 22. A. 4.

E. Sitzende Frau mit langem Haar in Blätterkleidung, sich nach links umblickend, die Linke aufs Knie legend und die Rechte erhoben.
Geisberg 22. A. 5.

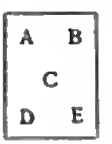
F. Bärtiger Hornbläser in Blätterkleidung, nach links gekehrt und die Linke in die Hüfte stemmend.
Geisberg 22. A. 6.

G. Wilde Frau mit langem Haar, nach links schreitend und sich umblickend. Sie hebt mit der Linken ihren Schleier.
Geisberg 22. A. 7.

H. Bartloser Lautenschläger in Blätterkleidung, nach links schreitend und sich umblickend.
Geisberg 22. A. 8.

53 WILDEN-FÜNF
(POINTDRUCK)

Taf. 6 Nr. 11



Oben links ein nach rechts hüpfender Mann, die Rechte aufs Knie gestützt und den Zeigefinger der Linken erhoben, rechts ein fast vom Rücken gesehener wilder Mann, mit dem Bogen nach links zielend. — In der Mitte ein bärtiger wilder Mann in gespreizter Stellung, nach links gewendet und mit beiden Händen einen Stock haltend. — Unten links ein halb vom Rücken gesehener, nach rechts gekehrter Lautenschläger, rechts eine sich nach ihm umblickende sitzende Frau mit langem Haar, die Linke aufs Knie gelegt und die Rechte erhoben. — Der Bogenschütze und der Mann mit dem Stock sind behaart, die drei anderen Figuren mit Blattwerk überzogen.

135 : 88 mm. Bl.

Digitized by Google

P. II. p. 73. — L., Sp. 6. 13. — Geisberg 33. 1.

Steindruck in Jeux de cartes Pl. 91. C. (Paris.) — Lichtdruck bei Geisberg Taf. 1. Nr. 1. (Paris.)

Aukt. Wilson (London 1828).

PARIS

Im British Museum befindet sich eine Federkopie, die in tergo: „WBT f 1831" signiert ist.

Die Mittelfigur ist von der Gegenseite, also wohl nach dem Kopienspiel kopiert auf einem Blatt im Kuttenberger Antiphonale des Valentin Noh von Heinrichsburg 1471 (unten rechts)[1] in der Fürstl. Lobkowitzschen Bibliothek zu Prag.

54 WILDEN-UNTER

F

Von derselben Platte wie der Blumen-Unter A Nr. 46. — Unten links ein mit Blattwerk bekleideter bärtiger Mann, der ins Horn stößt, ohne Schabione aufgedruckt.

136 : 87 mm. Bl.

Vergl. die Plattenzustände bei Nr. 46.

P. II. p. 74. — L., Sp. 6. 17. — Geisberg 45. 42.

Holzschnitt bei Boiteau d'Ambly, Les cartes à jouer p. 86. und bei Taylor, The History of Playing Cards Pl. XIV. nach p. 112. (II. Paris.) — Steindruck in Jeux de cartes Pl. 82. B. (II. Paris.) — Lichtdruck bei Geisberg Taf. 21. Nr. 42. (II. Paris.)

Aukt. Wilson (London 1828) aus der S. Allen.

PARIS (II. Schwächer als der Abdruck des Blumen-Unter A Nr. 46).

55 WILDEN-OBER

Taf. 6 Nr. 12

D

Ein Jüngling in reicher Zaddeltracht steht, ein wenig nach rechts gewendet, auf dem Rasen und faßt mit der Rechten seine Sendelbinde, während er die Linke am Gürtel hält, an dem ein Geldbeutel hängt. — Oben links ein nach rechts gewendeter, fast vom Rücken gesehener und mit Blattwerk bekleideter Laurenschläger, ohne Schabione aufgedruckt.

135 : 87 mm. Bl.

I. Vor Verstärkung der Konturen. Der den Rasen überragende Grashalm zwischen den Beinen des Jünglings endet in zwei Spitzen.

II. Die Konturen sind grob verstärkt. Der Grashalm endet in eine Spitze.

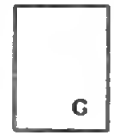
[1] Lichtdruck bei Chytil, Vývoj miniaturního malířstvi Českého. (v Praze 1896) Tab. II.

Digitized by Google

P. II. p. 74. — L., Sp. 6. 18. — Geisberg 47. 47.
Lichtdruck bei Geisberg Taf. 23. Nr. 47. (I. Paris.)
Aukt. Wilson (London 1828) aus der S. Allen.
PARIS (I.).
Die Platte diente auch retuschiert für den Hirsch-Ober B (Nr. 83.) Geisberg vermochte keine Etatunterschiede festzustellen und hielt den Abdruck des Wilden-Ober irrig für schwächer und später. Das Verhältnis ist aber umgekehrt, und nur durch die Retusche erscheint der Hirsch-Ober kräftiger und schöner im Druck.

56 WILDEN-DAME

Taf. 6 Nr. 13



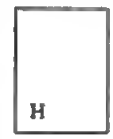
Sie sitzt, etwas gegen rechts gekehrt, in langem Mantel auf einem mit großen Kissen bedeckten Thron und legt die Hände übereinander. In der Rechten hält sie einen Rosenkranz und ihr Haupt zieren Krone und Schleier. Letzterer hängt, um den Hals geschlungen, bis zur Erde herab. — Unten gegen rechts eine nach links schreitende wilde Frau mit langem Haar, die sich umblickt und mit der Linken ihren Schleier hält, mit Anwendung einer Schablone aufgedruckt.

135 : 88 mm. Bl.

P. II. p. 74. — L., Sp. 6. 19. — Geisberg 50. 55.
Steindruck in Jeux de cartes Pl. 82. C. (Paris.) — Lichtdruck bei Geisberg Taf. 27. Nr. 55. (Paris.)
Aukt. Wilson (London 1828) aus der S. Allen.
PARIS (Oben und zu beiden Seiten etwas verschnitten).

57 WILDEN-KÖNIG A

Taf. 6 Nr. 14



Er sitzt, etwas nach rechts gewendet, auf einem mit hoher Rücklehne versehenen Thron, der mit einem großen Kissen belegt ist. Über dem langen Rock trägt er ein pelzverbrämtes, seitlich offenes Oberkleid und auf dem bärtigen Haupt mit üppigem Lockenhaar die Krone. Seine Hände halten einen Rosenkranz. Die Seitenlehnen des Thrones sind mit Statuetten geziert: links ein halbnackter Mann mit kurzem Bart, einen Ast in der Rechten, rechts ein bärtiger, in den Mantel gehüllter Greis, die Köpfe einander zugewendet. — Unten links ein nach rechts blickender, mit Blattwerk bekleideter, bartloser Lautenschläger, mit Anwendung einer Schablone aufgedruckt.

134 : 98 mm. Bl.

Digitized by Google

B. X. 100. 7. — P. II. p. 74. — L., Sp. 6. 20. — Kunstfreund 1885. Sp. 146. (L.) — Geisberg 52. 63 und 64.

Steindruck in Jeux de cartes Pl. 82. D. (Paris.) — Photographie von Dr. Meder. (Wien, A). — Kornätzung bei Singer, Der Kupferstich p. 2. Abb. 1. (Wien, A). — Lichtdrucke bei Geisberg Taf. 31. Nr. 63. (Paris) und 64. (Wien, A).

Aukt. Wilson (London 1828) aus der S. Allen.

PARIS — WIEN, A. (Übertuscht und ohne Farbzeichen).

Ich habe leider nach Passavants Vorgang die gleichseitige Kopie (Geisberg 52. 64. Kop.) in Berlin mit diesem Stich in meinen Spielkarten identifiziert[1].

58 WILDEN-KÖNIG B

Ein wilder Mann mit langem Bart sitzt, nach links gewendet, auf einem Felsen. Er trägt eine Krone auf dem Haupt und hält die linke Hand vor den Leib, während er die Rechte auf den Felsen legt und den rechten Fuß gegen einen Stein stemmt. Rechts im Vordergrund sechs verschiedene Pflanzenbüschel und ganz rechts zwischen den Felsen hohes Gras, aus dem die Köpfe zweier Wildgänse hervorblicken. Links auf dem Rasen werden Kopf und Vorderläufe eines Häschens sichtbar. Ein zweites versteckt sich hinter dem Stein in der Mitte.

133 : 90 mm. Bl.

L., Sp. 23. 13. — Geisberg 54. 67.

Photographie der Reichsdruckerei. (Berlin.) — Lichtdruck bei Geisberg Taf. 33. Nr. 67. (Berlin.)

BERLIN (Ausgezeichneter Abdruck, unten und rechts ergänzt. S. v. Nagler).

Ich habe die Karte irrigerweise als geg. Kopie nach L. 23. 12. aufgeführt, weil sie in Berlin für eine Kopie nach B. X. p. 89. gehalten wurde. Es ist indes das Original zu jenem Blatt und nicht identisch mit dem in der Wiener Hofbibliothek, wo sich nur die gleich- und gegenseitigen Kopien befinden.

59 WILDEN-FRAGMENTE
(POINTDRUCKE)

Zwei Fragmente.

D a. Ein halb vom Rücken gesehener, nach rechts gekehrter Lautenschläger.

46 : 24 mm. Bl.

[1] Danach sind auch die Bemerkungen im Kunstfreund a. a. O. richtig zu stellen. Der Thron der Dreifaltigkeit von 1462 (P. II. 17. 18.) mit der abweichenden Statuette rechts und dem Linearornament an der Stufe ist jedenfalls nach der Berliner Kopie gleichseitig kopiert, nicht nach L. 24. 31.

Digitized by Google

b. Ein nach links gekehrter, bärtiger Hornbläser in Blätterkleidung. F

46 : 27 mm. Bl.

Geisberg 33. 1. a.
Photographiert im Dresdner Kabinett Juni 1901. (Wien, S. Liechtenstein.)
WIEN, S. Liechtenstein (Vorzügliche Abdrücke ohne sichtbaren Plattenrand. S. Hauslab).

DRITTE FARBE: VÖGEL.

EINZEL-FARBZEICHEN

A. Ein nach links fliegender Vogel, ähnlich einer Taube.

Geisberg 31. D. 1.

B. Ein beschopfter Vogel, der nach rechts schreitend seinen Kopf hinter dem linken Flügel versteckt.

Geisberg 31. D. 2.

C. Eine nach links gekehrte, den Kopf zurückwendende Eule.

Geisberg 31. D. 3.

D. Ein Vogel mit erhobenem Schwanz und spitzem Schnabel, der sich nach links umsieht.

Geisberg 31. D. 4.

E. Eine Art Rabe mit ausgebreiteten Flügeln, nach links gewendet.

Geisberg 31. D. 5.

F. Ein nach links gekehrter Vogel mit kurzen Beinen, der den Kopf mit langem Schnabel nach rechts emporwendet.

Geisberg 31. D. 6.

G. Ein Schwan mit ausgebreiteten Flügeln und offenem Schnabel, nach rechts gewendet.

Geisberg 31. D. 7.

H. Ein beschopfter Vogel nach links gewendet, der sich die Brust mit dem Schnabel kratzt.

Geisberg 31. D. 8.

Digitized by Google

l. Ein nach rechts gewendeter Stelzvogel, der den Kopf nach unten streckt.

Geisberg 32. D. 9.

K. Ein Wiedehopf und ein kleinerer Vogel mit langem Schwanz, beide nach rechts herabfliegend, ersterer von oben, letzterer von unten gesehen.

Geisberg 32. D. 10–11.

60 VOGEL-ZWEI
(EINPLATTENDRUCK)

Taf. 7 Nr. 15

Zwei beschopfte chimärische Vögel mit blattartigem Gefieder. Sie sind beide nach links gewendet, und der eine sitzt mit ausgebreiteten Schwingen auf dem Rücken des anderen.

103 : 65 mm. Bl.

B. X. 109. 2. — L., Sp. 6. 23. — Geisberg 39. 21.
Lichtdruck bei Geisberg Taf. 12. Nr. 21. (Wien, A.)
WIEN, A. (Guter Abdruck, aber an einigen Stellen verrieben).
Passavant, der diese schöne Karte übersah, erwähnt nur die davon abweichende Zeichnung in Paris.

61 VOGEL-DREI
(EINPLATTENDRUCK)

Taf. 7 Nr. 16

Oben ein Reiher mit ausgebreiteten Flügeln, der den Kopf nach links unten gegen einen zweiten streckt. — Letzterer steht mit hintenüber gebogenem Kopf nach links gewendet auf einem Bein und sträubt die Schwanzfedern. Rechts steht etwas tiefer ein dritter, der, ebenfalls nach links gekehrt, nach etwas am Boden schnappt.

134 : 89 mm. Bl.

P. II. p. 78. — L., Sp. 6. 24. — Geisberg 40. 22.
Steindruck in Jeux de cartes Pl. 90. D. (Paris.) — Lichtdruck bei Geisberg Taf. 12. Nr. 22. (Paris.)
Aukt. Wilson (London 1828) aus der S. Allen. — Raderschatt (Köln 1887) 430 Mk., 1890 an das Berliner Kabinett.
BERLIN (Stark gebleicht und restauriert. 1890. S. Raderschatt). — PARIS (Sehr schöner Abdruck).

Digitized by Google

Der Meister mit den Bandrollen kopierte diese Reihergruppe gegenseitig auf seinem Fünften Schöpfungstag (P. II. 13. 2)[1].

62 VOGEL-VIER A
(EINPLATTENDRUCK)

Oben ein halb vom Rücken gesehener, nach rechts schreitender Reiher, der den Kopf nach links emporwendet, und ein zweiter nach links gekehrt, beide mit sehr langem Schopf. — Unten zwei Störche einander zugewendet, von denen der rechts eine große Schlange mit dem Schnabel packt.

136 : 89 mm. Bl.

P. II. p. 78. — L., Sp. 6. 25. — Geisberg 40. 23.

Steindruck in Jeux de cartes Pl. 86. D. (Paris.) — Lichtdruck bei Geisberg Taf. 13. Nr. 23. (Paris.)

Aukt. Wilson (London 1828) aus der S. Allen.

PARIS (Matter Abdruck).

Der erste Reiher wurde vom Meister mit den Bandrollen auf seinem Fünften Schöpfungstag (P. II. 13. 2.) von der Gegenseite kopiert[2].

63 VOGEL-VIER B
(EINPLATTENDRUCK)

Oben ein nach rechts herabschießender Falke und ein nach links emporfliegender Vogel mit langem Schwanz. — Unten ein beschopfter Vogel mit langem Schnabel und sehr langem Schwanz, der, nach links schreitend, sich nach einem ihm folgenden chimärischen Hahn umsieht.

73 : 91 mm. Bl.

Willshire, Pl. C. 216. G. 154. — (L., Sp. 24. 35.) — Geisberg 41. 29.

Photographie. (London). — Lichtdruck bei Geisberg Taf. 16. Nr. 29. (London.)

LONDON (Matter Abdruck).

Die Platte ist sehr unregelmäßig beschnitten, namentlich an den unteren Ecken. Die Ecken sind aber nicht, wie Geisberg sagt, ergänzt.

[1] L., Der Meister mit den Bandrollen p. 23.

[2] Ibid. p. 23.

Willshire identifiziert diese Karte irrtümlich mit der geg. Kopie (B. X. p. 90.) in der Wiener Hofbibliothek, und ich habe sie daher leider beim Kopienspiel aufgeführt, obwohl Willshire die äußerst delikate und vollendete technische Behandlung betont. Geisberg meint, die Karte sei vielleicht wegen des kleinen Maßstabes der Figuren verworfen. Der Maßstab ist aber derselbe wie auf den anderen Karten, nur das Format ist erheblich kleiner.

Der Hahn unten rechts ist in den Randminiaturen eines böhmischen Graduale von 1490 der Wiener Hofbibliothek oben rechts kopiert[1]. Er findet sich auch im Graduale des Illuminators Matthaeus von 1490—1491 in den Hofmuseen daselbst (Saal XXIII. Ms. 5011) unten auf p. 125, aber mit verändertem Schweif.

64 VOGEL-FÜNF
(EINPLATTENDRUCK)

Oben zwei sich beißende Reiher, der links auf einem Bein stehend, der rechts halb von hinten gesehen. — In der Mitte ein dritter, der nach links gewendet den Schnabel nach oben richtet und den linken Fuß hebt. — Unten zwei andere nach rechts gekehrt. Der links sträubt seine Brustfedern, der rechts berührt mit dem Schnabel seinen rechten Fuß.

136 : 98 mm. Bl.

B. X. 114. 15. — L., Sp. 16. 9. — Rep. X. (1887) p. 128. (W. Schmidt). — L., Kat. p. 10. Anm. 1. — Schmidt, Inkunabeln Nr. 4. — Geisberg 40. 24.

Photographie. (München.) — Lichtdruck bei Schmidt, Inkunabeln. Taf. III. Nr. 4. und bei Geisberg Taf. 13. Nr. 24. (München.)

MÜNCHEN (Schöner Abdruck, 1884 in einem Klebeband von 1567 erworben). — WIEN, A. (Unrein im Druck).

Der Abdruck der Albertina ist nicht, wie ich a. a. O. angegeben habe, brutal retuschiert, sondern nur unsauber gedruckt.

65 VOGEL-SECHS
(POINTDRUCK)

I	H
G	E
D	B

Oben ein Vogel mit langem Hals, der, nach rechts gewendet, den Kopf nach unten streckt, und ein beschopfter zweiter ihm zugekehrt und mit dem Schnabel sich die Brust kratzend. — In der Mitte ein

[1] Lichtdruck bei Chytil a. a. O. Tab. VIII.

Digitized by Google

Schwan und eine Art Rabe, beide mit ausgebreiteten Flügeln einander zugewendet. — Unten ein sich nach links umblickender Vogel mit erhobenem Schwanz und spitzem Schnabel und ein anderer von der Art des oben rechts befindlichen, der nach rechts gewendet seinen Kopf hinter den linken Flügel steckt.

135 : 87 mm. Bl.

P. II. p. 78. — L., Sp. 6. 27. — Geisberg 40. 25.

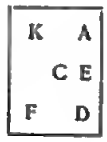
Steindruck in Jeux de cartes Pl. 89. A. (Paris.) — Lichtdruck bei Geisberg Taf. 14. Nr. 25. (Paris.)

PARIS

Der Vogel oben links wurde vom Meister mit den Bandrollen gegenseitig im Fünften Schöpfungstag (P. II. 13. 2.) kopiert[1].

Die beiden oberen Vögel und der unterste rechts erscheinen gegenseitig, der Schwan in der Mitte gleichseitig auf der Rückseite des gepreßten Lederbandes einer Schwabenspiegel-Handschrift im Germ. Museum[2].

66 VOGEL-SIEBEN
(POINTDRUCK)



In der Mitte eine große Eule, nach links gewendet und von sechs Vögeln umgeben. — Links oben fliegt ein Wiedehopf und ein kleiner Vogel, dessen rechter Flügel von dem des Wiedehopfs teilweise bedeckt wird, und unten sitzt nach links gewendet ein Vogel mit langem Schnabel, der den Kopf zur Eule zurückwendet. — Rechts oben eine nach links fliegende Taube, ein Rabe mit ausgebreiteten Flügeln und unten ein Vogel mit aufgerichtetem Schwanz, nach rechts gekehrt, der den Kopf mit spitzem Schnabel nach links wendet.

Von sechs Einzelplatten.

134 : 87 mm. Bl.

P. II. p. 78. — L., Sp. 6. 28. — Geisberg 41. 26.

Steindruck in Jeux de cartes Pl. 89. B. (Paris.) — Lichtdruck bei Geisberg Taf. 14. Nr. 26. (Paris.)

Ankt. Wilson (London 1828) aus der S. Allen.

PARIS (Ziemlich schwacher Abdruck, links und rechts etwas verschnitten).

[1] Vergl. L., Der Meister mit den Bandrollen p. 23.

[2] Abbildung im Kunstgewerbeblatt III. (1887) p. 146. Fig. 2. — Vergl. L., Kat. p. 27.

Digitized by Google

67 VOGEL-ACHT
(EINPLATTENDRUCK)

Oben ein beschopfter Vogel, der, nach rechts gewendet, mit dem linken Fuß seinen Kopf faßt, ein nach derselben Seite gekehrter Schwan und ein nach links gewendeter Vogel mit ausgebreiteten Flügeln und blattartig gezacktem Gefieder. — In der Mitte ein Hahn mit langem, buschigen Kamm und ein beschopfter Vogel, einander zugewandt. — Unten eine Gans, die ihren Kopf mit dem linken Fuß faßt, ein Vogel mit Ohrenfedern und aufwärts gerichtetem Schnabel und ein anderer, der den Kopf gegen den Schwanz zurückbiegt, alle drei nach links gewendet. — Außer den beiden in der Mitte und unten rechts befindlichen Vögeln stehen alle auf einem Bein.

136 : 87 mm. Bl.

P. II. p. 78. — L., Sp. 6. 29. — Geisberg 41. 27.

Steindruck in Jeux de cartes Pl. 89. C. (Paris.) — Photographie, stark verkleinert. (Paris, S. v. Rothschild.) — Lichtdruck bei Geisberg Taf. 15. Nr. 27. (Paris.)

Aukt. Wilson (London 1828) aus der S. Allen. — Santarelli (Leipzig 1871) 65 Tlr. 5 Ngr. an Rothschild.

PARIS (Matter Abdruck, rechts verschnitten). — PARIS, S. v. Rothschild (Oben und zu beiden Seiten ein wenig verschnitten. 1871. S. Santarelli).

Sieben von diesen Vögeln sind auf der Rückseite des bei Nr. 65 erwähnten Einbands der Schwabenspiegel-Handschrift kopiert, und zwar die sechs obersten gegenseitig, der unterste links gleichseitig.

68 VOGEL-NEUN
(EINPLATTENDRUCK)

Taf. 7 Nr. 17

Oben ein nach links gewendeter Vogel mit gesträubten Schopffedern, ein nach rechts schreitender kurzbeiniger Vogel mit langem Schnabel, der sich umsieht, und eine Art Reiher, der den Kopf unter den Bauch steckt. — In der Mitte ein nach rechts gewendeter Vogel, der sich die Brust kratzt, ein anderer von vorn gesehen mit halb entfalteten Schwingen und aufwärts gerichtetem Kopf und ein dritter, der nach links gewendet auf einem Bein steht, alle drei von der gleichen Art. — Unten ein beschopfter Vogel mit langem Schnabel, der nach links schreitend sich nach einem zweiten vom Rücken gesehenen und

Digitized by Google

die Flügel ausbreitenden umsieht, und ein nach rechts gewendeter Vogel, der nach etwas am Boden schnappt.

139 : 97 mm. Bl.

P. II. p. 78. — L., Sp. 6. 30. — Geisberg 41. 28.

Steindruck in Jeux de cartes Pl. 89. D. (PARIS.) — Lichtdruck bei L. Taf. IV. Fig. 8. (Dresden.) — Lichtdruck bei Geisberg Taf. 15. Nr. 28. (Paris.)

Aukt. Wilson (London 1828) aus der S. Allen.

DRESDEN (Vorzüglicher Abdruck). — PARIS (Matt und zu beiden Seiten etwas verschnitten. W. Krone).

Der dritte Vogel der oberen Reihe ist gleichseitig vom Meister mit den Bandrollen auf seinem Fünften Schöpfungstag (P. II. 13. 2.) kopiert.

69 VOGEL-UNTER A

Taf. 8 Nr. 19

Er steht, von vorn gesehen, auf dem Rasen und blickt nach rechts. Ein breitkrempiger Hut bedeckt das jugendlich-lockige Haupt. Er trägt den pelzverbrämten sogenannten Tappert und seine Hände ruhen im Gürtel, an dessen linker Seite ein Dolch hängt. — Unten links ein beschopfter Vogel, der die Flügel ausbreitet und den Kopf hinter dem linken versteckt, mit Anwendung einer Schablone aufgedruckt.

139 : 93 mm. Bl.

I. Der Rasen ist durch paarweise parallel laufende Striche wiedergegeben, die sich nur links am Rand und rechts vom linken Fuß des Jünglings zu einzelnen spitzen Halmen vereinigen.

II. Überall sind spitze Halme hinzugefügt.

H., N. N. I. 342. 268. — P. II. p. 78. — L., Sp. 6. 31. — Geisberg, 43. 36.

Lichtdruck bei L. Taf. IV. Fig. 9. (I. Dresden.) — Kornätzung, verkleinert im Jahrb. XVII. (1896) p. 146. (I. Dresden.) — Lichtdruck bei Geisberg Taf. 19. Nr. 36. (I. Dresden.)

DRESDEN (I. Prachtvoller Abdruck).

Dieselbe Platte diente retuschiert auch für den Raubtier-Unter A. (Nr. 100.)

70 VOGEL-UNTER B

Taf. 8 Nr. 18

Ein Jüngling in bis zu den Knieen reichendem Rock, dessen linker Ärmel übermäßig lang und stark gezaddelt ist, schreitet nach rechts über den Rasen. Auf dem lockigen Haupt trägt er einen sehr großen

breitkrempigen Hut mit nach links flatterndem Tuch und drei Straußenfedern. Die Füße stecken in Trippen. — Unten links fliegt eine Taube, ohne Schabione aufgedruckt.

135 : 88 mm. Bl.

I. Vor Verstärkung der Konturen. Der linke Daumennagel ist sichtbar.

II. Mit derselben. Der Daumennagel ist nicht mehr sichtbar.

P. II. p. 78. — L., Sp. 7. 32. — Geisberg, 44. 39.

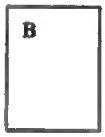
Steindruck in Jeux de cartes Pl. 90. B. (I. Paris.) — Lichtdruck bei Geisberg Taf. 20. Nr. 39. (I. Paris.)

PARIS (I. Schöner Abdruck, rechts und unten etwas verschnitten).

Die Platte wurde später retuschiert für den Raubtier-Unter B (Nr. 101) verwendet.

71 VOGEL-OBER

Taf. 8 Nr. 20



Ein Jüngling mit einem Blumenkranz im Haar schreitet in Profil gesehen nach links über den Rasen. Er trägt einen ärmellosen, dicht mit Zaddelwerk besetzten Rock, die sogenannte Glocke, und seitlich geschnürte Schuhe. — Oben links ein beschopfter Vogel, der seinen Kopf hinter dem linken Flügel versteckt, ohne Schabione aufgedruckt.

135 : 88 mm. Bl.

P. II. p. 78. — L., Sp. 7. 33. — Geisberg, 48. 50.

Steindruck in Jeux de cartes Pl. 90. A. (Paris.) — Lichtdruck bei Geisberg, Taf. 24. Nr. 50. (Paris.)

Aukt. Wilson (London 1828) aus der S. Allen.

PARIS (Abdruck mit unten sichtbarem Plattenrand, links und rechts etwas verschnitten. W. Ochse, von dem nur Kopf und Rücken sichtbar sind).

72 VOGEL-DAME

Taf. 8 Nr. 21

Sie sitzt, nach links gewendet, auf einem breiten mit Kissen belegten Thron ohne Lehnen, über dessen Stufen sich vorn ihr langes, an Halsausschnitt und Ärmeln pelzverbrämtes Kleid ausbreitet. Die linke Hand ruht im Schoß, und sie hebt die Rechte gegen den edelsteingezierten Kopfschmuck, der bis auf die Schultern herabreicht. Links

neben ihr liegt auf einem Kissen die Krone. — Oben links fliegt eine Taube, ohne Schablone aufgedruckt.

134 : 88 mm. Bl.

I. Der rechte Kontur des bis vor die linke Schulter herabhängenden Kopfputzteils reicht nur bis zum drittletzten der halbkreisförmigen Blättchen.

II. Er ist verstärkt und reicht bis unten.

P. II. p. 79. — L., Sp. 7. 34. — Geisberg 50. 56.

Steindruck in Jeux de cartes Pl. 90. C. (I. Paris.) — Lichtdruck bei Geisberg Taf. 27. Nr. 56. (I. Paris.)

Aukt. Wilson (London 1828) aus der S. Allen.

PARIS (I. Sehr schöner Abdruck, links und rechts etwas verschnitten).

Dieselbe Platte diente auch retuschiert für die Hirsch-Dame B. (Nr. 85.)

73 VOGEL-FRAGMENT
(EINPLATTENDRUCK)

Oben ein Vogel mit ausgebreiteten Flügeln nach rechts gewendet und ein beschopfter zweiter, der sich nach ihm umsieht. — Unten ein Vogel mit langem Schwanz und ein Wiedehopf, beide fliegend und der erstere von unten, der zweite von oben gesehen.

86 : 68 mm. Bl.

P. II. 68. 210. und p. 249. — L., Sp. 24. 36. — Jahrb. XVIII. (1897) p. 47. (L.) — Geisberg 55. 69.

Lichtdruck bei L. Taf. XVI. Fig. 44. (Dresden.)

DRESDEN (Schwacher Abdruck).

Diese von Passavant doppelt, einmal im Spiel des Meisters •𝔈 •𝔖• und dann in dem des Meisters der Spielkarten aufgeführte Karte scheint nach dem sehr kleinen Format ursprünglich keine Vier, sondern ist wohl als Fragment einer Acht oder Neun zu betrachten. Die beiden oberen Vögel sind gegenseitig nach der Vogel-Neun (Nr. 68) die unteren nach der Sieben (Nr. 66) kopiert. Ich glaubte die Karte daher zum Kopienspiel rechnen zu müssen, obwohl ich bereits a. a. O. hervorhob, die technische Behandlung sei fast so zart wie beim Meister selbst, wenn auch die Konturen groh überstochen seien. Inzwischen fanden sich mehrere Beispiele für die Tatsache, daß der Meister der Spielkarten sich gelegentlich selbst kopiert habe, und so muß denn auch dies Blatt zu seinen eigenhändigen Arbeiten gerechnet werden. Jedenfalls ist die Arbeit trotz der aufgestochenen Konturen viel zu zart in der Technik und zu delikat in der Zeichnung, um für eine Kopie gehalten werden zu können, und ich verstehe nicht

Digitized by Google

recht, warum sie Geisberg unter die fraglichen Blätter verwiesen und nicht in das Spiel aufgenommen hat. Der von ihm angeführte Grund, daß die Farbzeichen zur Hälfte nach einem Einplattendruck und zur Hälfte nach einem Pointdruck kopiert seien, da der Meister der Spielkarten sonst nur Pointdrucke selbst kopiert habe, scheint mir nicht ausreichend, wenn man wie hier in der überaus zarten Stichweise und Delikatesse der Zeichnung deutlich seine Hand erkennt.

VIERTE FARBE: HIRSCHE UND REHE

EINZEL-FARBZEICHEN

A. Ein nach links gewendeter Hirsch, der sich mit dem linken Hinterfuß am Kopf kratzt.

I. Vor der kurzen Querschraffierung auf der linken Seite beider Stangen.

II. Mit derselben.

Geisberg 28. C. 2.

B. Äsender Hirsch, nach links gewendet.

I. Vor der zweiten derben, etwas weniger geneigten // auf der linken Seite der Stangen.

II. Mit derselben.

Geisberg 29. C. 3.

C. Ein großer liegender Hirsch, nach links gewendet und den Kopf nach rechts zurückkehrend.

I. Vor der kurzen = auf der rechten Seite sämtlicher Sprossen, vor der ‖ auf den Geweihrosen und vor Angabe der Haare an Rücken- und Schwanzkontur.

II. Mit diesen Retuschen.

Geisberg 28. C. 1.

D. Ein nach rechts schreitender Rehbock.

I. Vor der fast horizontalen Schraffierung auf der Innenseite des Hinterschenkels und vor der // am linken Kontur der beiden Hinterläufe. Vor der derben Querlage auf linken Seite des Gehörns.

II. Mit diesen Retuschen.

Geisberg 29. C. 5.

Digitized by Google

E. Ein nach rechts gewendeter, sich umblickender Damhirsch.
I. Vor zweiten // auf der linken Seite der beiden unteren Geweihenden.
II. Mit derselben.
Geisberg 29. C. 4.

F. Nach rechts schreitendes Damtier.
Geisberg 30. C. 6.

G. Eine halb von vorn gesehene, nach links schreitende Ricke.
I. Vor Angabe einer Sehne auf dem rechten Hinterlauf und vor einer = auf der linken Seite des rechten unteren Vorderlaufes.
II. Mit diesen Retuschen.
Geisberg 30. C. 7.

H. Liegendes Rottier, nach links gewendet und sich umblickend.
I. Vor der = im rechten Ohr.
II. Mit derselben.
Geisberg 30. C. 8.

I. Liegendes Rottier nach rechts gewendet und sich umblickend.
Geisberg 31. C. 9.

74 HIRSCH-ZWEI
(EINPLATTENDRUCK)

Ein großer nach links schreitender Hirsch und dahinter ein nach rechts schreitendes Einhorn, das den Kopf nach links zurückwendet.

135 : 88 mm. Bl.

P. II. p. 76. — L., Sp. 7. 38. — Geisberg 37. 14.
Steindruck in Jeux de cartes Pl. 86. A. (Paris.) — Lichtdruck bei Geisberg Taf. 8. Nr. 14. (Paris.)
Aukt. Wilson (London 1828) aus der S. Allen.
PARIS (W. Ochse, von dem nur Bauch und Beine sichtbar sind).

75 HIRSCH-DREI
(POINTDRUCK)

AII BII
CII

Oben ein nach links gewendeter Hirsch, der sich mit dem linken Hinterfuß am Kopf kratzt und ein äsender Hirsch nach derselben

Seite gekehrt. — Unten in der Mitte ein großer liegender Hirsch, der den Kopf nach rechts zurückwendet.

135 : 91 mm. Bl.

P. II. p. 76. — L., Sp. 7. 40. — Geisberg 37. 15.
Steindruck in Jeux de cartes Pl. 86. B. (Paris.) — Lichtdruck bei L. Taf. V. Fig. 11. (Dresden.) — Lichtdruck bei Geisberg Taf. 8. Nr. 15. (Paris.)
Aukt. Wilson (London 1828) aus der S. Allen.
DRESDEN (Vorzüglicher Abdruck mit Schriftzügen von alter Hand). — PARIS

76 HIRSCH-VIER
(POINTDRUCK)

Oben ein nach rechts schreitender Rehbock und ein äsender Hirsch. — Unten ein großer liegender Hirsch, der sich nach rechts umsieht, und ein sich gleichfalls umblickender, nach rechts gewendeter Damhirsch.

134 : 88 mm. Bl.

P. II. p. 76. — L., Sp. 7. 41. — Geisberg 38. 16.
Steindruck in Jeux de cartes Pl. 86. C. (Paris.) — Lichtdruck bei Geisberg Taf. 9. Nr. 16. (Paris.)
Aukt. Wilson (London 1828) aus der S. Allen.
PARIS (Sehr schöner Abdruck).

77 HIRSCH-SECHS
(POINTDRUCK)

Oben ein Rehbock nach rechts gewendet, etwas tiefer ein Damhirsch, der sich nach links umblickt, und wieder höher ein nach links gewendeter Hirsch, der sich mit dem linken Hinterfuß den Kopf kratzt. — Unten ein nach rechts schreitendes Damtier, eine halb von vorn gesehene nach links schreitende Ricke und ein nach links gewendeter äsender Hirsch.

136 : 88 mm. Bl.

P. II. p. 76. — L., Sp. 7. 42. — Geisberg 38. 17.
Steindruck in Jeux de cartes Pl. 87. A. (Paris.) — Lichtdruck bei Geisberg Taf. 10. Nr. 17. (Paris.)
PARIS (Sehr schöner Abdruck, links und rechts ein wenig verschnitten).

Digitized by Google

78 HIRSCH-SIEBEN
(POINTDRUCK)

Oben ein Rehbock nach rechts gewendet, eine nach links schreitende halb von vorn gesehene Ricke und ein Hirsch, der sich, nach links gekehrt, mit dem linken Hinterfuß am Kopf kratzt. — In der Mitte ein äsender Hirsch nach links gewendet. — Unten ein liegendes Rottier nach links und ein zweites nach rechts gewendet, die sich nach einander umsehen, und ein sich ebenfalls umblickender, nach rechts gewendeter Damhirsch.

134 : 88 mm. Bl.

P. II. p. 76. — L., Sp. 7. 43. — Geisberg 38. 18.

Steindruck in Jeux de cartes Pl. 87. B. (Paris.) — Lichtdruck bei Geisberg Taf. 10. Nr. 18. (Paris.)

Aukt. Wilson (London 1828) aus der S. Allen.

PARIS (Matter Abdruck, links und rechts verschnitten).

79 HIRSCH-ACHT
(EINPLATTENDRUCK)

Oben ein äsender Hirsch, nach rechts gewendet, eine nach rechts schreitende, halb von vorn gesehene Ricke und ein Rehbock, nach links gewendet. — In der Mitte zwei liegende und sich umsehende Rottiere, einander zugekehrt, von denen das größere, dessen Beine man nicht sieht, rechts liegt. — Unten ein sich umblickender Damhirsch und ein Damtier, beide nach links gewendet, und ein Hirsch, nach rechts gekehrt, der sich mit dem rechten Hinterfuß am Kopf kratzt.

135 : 88 mm. Bl.

P. II. p. 77. — L., Sp. 7. 44. — Geisberg 38. 19.

Steindruck (gegenseitig!) in Jeux de cartes Pl. 87. C. (Paris.) — Lichtdruck bei Geisberg Taf. 11. Nr. 19. (Paris.)

Aukt. Wilson (London 1828) aus der S. Allen.

PARIS (Unreiner Abdruck).

Passavant beschreibt diese Karte nach der gegenseitigen Abbildung in Jeux de cartes. Wilsons Beschreibung ist besser. Geisberg findet sie bei weitem nicht so zart und sicher gestochen, wie die Neun, so daß die Eigenhändigkeit fast fraglich scheinen könnte. Ich glaube das liegt nur an dem unrein gedruckten Pariser Exemplar.

80 HIRSCH-NEUN
(EINPLATTENDRUCK)

Oben ein nach rechts gewendeter äsender Hirsch, eine nach rechts zum Vordergrund schreitende Ricke und ein Rehbock, nach links gewendet. — In der Mitte ein liegendes Rottier, das sich nach rechts umsieht, ein großer liegender Hirsch, der den Kopf nach links zurückwendet, und ein kleineres liegendes Rottier, das sich nach links umsieht. — Unten ein Damhirsch, der sich nach rechts umsieht, ein nach links schreitendes Damtier und ein nach rechts gekehrter Hirsch, der sich mit dem rechten Hinterfuß am Kopf kratzt.

134 : 93 mm. Bl.

P. II. p. 77. — L., Sp. 7. 45. — L., Spielk. d. ES. p. 9. — Geisberg 39. 20.

Steindruck (gegenseitig!) in Jeux de cartes Pl. 87. D. (Paris.) — Kupferlichtdruck der Reichsdruckerei. (Bologna.) — Lichtdruck bei Geisberg Taf. 11. Nr. 20. (Paris.)

Aukt. Wilson (London 1828) aus der S. Allen.

BOLOGNA (Vorzüglicher Abdruck). — PARIS (Oben und auf beiden Seiten etwas verschnitten).

Die obere und untere Reihe dieser Karte sind dieselben wie bei der Acht, nur in der Mittelreihe ist der Hirsch zwischen den zwei liegenden Rottieren eingefügt, die ihre Plätze vertauscht haben. Das ist um so auffälliger, als gerade diese beiden Karten nicht von Einzelplatten gedruckt sind, so daß der Stecher sich selbst kopiert hat. Passavant beschreibt wieder die gegenseitige Abbildung in Jeux de cartes, während Wilson das Original vorlag. Auch ich hielt leider im Vertrauen auf die Zuverlässigkeit des Faksimiles und der Beschreibung Passavants das Exemplar, das ich im Spiel des Meisters ·Ⓔ·𝔖· in Bologna an Stelle der fehlenden Hunde-Neun fand, für eine unbeschriebene Variante des Pariser Stichs, während beide identisch sind.

81 HIRSCH-UNTER

Ein Jüngling in pelzverbrämtem Rock steht, in Profil nach links gewendet, auf dem Rasen. Er trägt einen Hut mit vorn aufgeschlagener und im Nacken abwärts gebogener Krempe und macht mit der Rechten eine Handbewegung. — Unten rechts liegt ein sich nach links umblickendes Rottier, ohne Schablone aufgedruckt.

135 : 88 mm. Bl.

P. II. p. 77. — L., Sp. 7. 46. — Geisberg 44. 38.

Digitized by Google

Steindruck in Jeux de cartes Pl. 88. A. (Paris.) — Lichtdruck bei Geisberg Taf. 25. Nr. 38. (Paris.)

Aukt. Wilson (London 1828) aus der S. Allen.

PARIS (Schwacher Abdruck, im Werk des Meisters •Ⓔ •𝔅• aufbewahrt).

82 HIRSCH-OBER A

Von derselben Platte wie der Blumen-Unter B Nr. 47. — Oben links eine nach links schreitende, halb von vorn gesehene Ricke, ohne Schablone aufgedruckt.

GII

132 : 86 mm. Bl.

P. II. p. 76 und 77. — L., Sp. 7. 47. — Geisberg 46. 44.

Steindruck in Jeux de cartes Pl. 88. B. (Paris.) — Holzschnitt bei Lacroix, Les arts au moyen-âge p. 242. (Paris.) — Lichtdruck bei Geisberg Taf. 22. Nr. 44. (Paris.)

Aukt. Wilson (London 1828) aus der S. Allen.

PARIS

Passavant führt diesen Ober mit demselben Farbzeichen irrtümlicherweise auch bei der Rauhtier-Farbe auf. Ebenso irrt er in der Angabe, daß die gleiche Figur für die Wilden-Farbe gedient habe. Dies gilt vielmehr von der folgenden Nummer.

83 HIRSCH-OBER B

Von derselben Platte wie der Wilden-Ober Nr. 55. — Oben links ein nach rechts gewendeter Damhirsch, der sich umsieht, ohne Schablone aufgedruckt.

EII

137 : 91 mm. Bl.

Vergl. die Plattenzustände bei Nr. 55.

P. II. p. 77. — L., Sp. 7. 48. — Geisberg 47. 46.

Steindruck in Jeux de cartes Pl. 82. A. (Paris.) — Lichtdruck bei Geisberg Taf. 23. Nr. 46. (Paris.)

PARIS (II.)

Daß der Hirsch-Ober nicht, wie Geisberg meint, früher von der Platte gedruckt wurde als der Wilden-Ober, bezeugt die deutliche Retusche und der Umstand, daß auch das Farbzeichen bereits retuschiert ist.

In dem „Ernewrten Geschlechter Buch der löblichen deß Heiligen Reichs Statt Augspurg" von H. Burgkmair und Heinr. Vogtherr (Augsburg 1618) ist der Vertreter des Geschlechtes der Walther (Teil II. Nr. 67) gegenseitig mit Hinzufügung des Schwertes nach dieser Karte — oder dem Wilden-Ober — kopiert[1]. Die vom jüngeren Burgkmair herrührende Kopie mißt 212 : 146 mm. Pl.

[1] Jahrb. XVIII. (1897) p. 47.

Digitized by Google

84 HIRSCH-DAME A

Von derselben Platte wie die Blumen-Dame A Nr. 48. — Unten in der Mitte auf dem Saum ihres Kleides steht nach links gewendet ein äsender Hirsch, mit Anwendung einer Schablone aufgedruckt.

135 : 88 mm. Bl.

Vergl. die Plattenzustände bei Nr. 48.

P. II. p. 77. — L., Sp. 7. 49. — Geisberg 49. 54.

Steindruck in Jeux des cartes Pl. 88. C. (II. Paris.) — Holzschnitt von Rosotte bei Lacroix, Les arts au moyen-âge nach p. 242[1] und bei Lacroix et Serré, Le moyen-âge vol. II., unpaginiert. (II. Paris.) — Lichtdruck bei Geisberg Taf. 26. Nr. 54. (II. Paris.)

Aukt. Wilson (London 1828) aus der S. Allen.

PARIS (II. Links und rechts etwas verschnitten).

Der Pariser Abdruck ist viel schwächer als der der Blumen-Dame A in Dresden.

85 HIRSCH-DAME B

Von derselben Platte wie die Vogel-Dame Nr. 72. — Oben links eine nach links zum Vordergrund schreitende Ricke, ohne Schablone aufgedruckt.

134 : 94 mm. Bl.

Vergl. die Plattenzustände bei Nr. 72.

P. II. p. 77. — L., Sp. 7. 50. — Rep. XVII. (1894) 192. 120. (L.) — Geisberg 50. 57. und 51. 58.

Photographie von H. Buttstaedt in zwei Formaten. (II. Gotha). — Lichtdrucke bei Geisberg Taf. 28. Nr. 57. (II. Paris) und 58. (II. Gotha.)

Aukt. Wilson (London 1828) aus der S. Fries.

GOTHA (II. Schöner Abdruck, links und rechts verschnitten). — PARIS (II. Sehr fett gedruckt mit dem Stempel von Heinrich Füßli & Co. in Zürich (Fagan 474) in tergo).

Der Pariser Abdruck wird im Werk des Meisters •Ⓔ•🜲• aufbewahrt. Geisberg hat nachgewiesen, daß die Platte doch, entgegen meiner im Repertorium a. a. O. geäußerten Meinung, retuschiert sei, freilich an einer einzigen, kaum erkennbaren Stelle. Übrigens fehlte der Stich nicht in meinen Spielkarten, sondern nur die Angabe, daß sich auch ein Exemplar davon in Paris befinde.

[1] Ausgabe von 1877. p. 218. Fig. 179.

Digitized by Google

86 HIRSCH-KÖNIG

Von derselben Platte wie der Blumen-König B Nr. 51. — Unten rechts liegt ein sich nach rechts umblickendes Rottier, mit Anwendung einer Schablone aufgedruckt.

132 : 88 mm. Bl.

P. II. p. 77. — L., Sp. 7. 51. — Geisberg 51. 60.
Steindruck in Joux de cartes Pl. 88. D. (Paris.) — Lichtdruck bei Geisberg Taf. 29. Nr. 60. (Paris.)
Aukt. Wilson (London 1828) aus der S. Allen.
PARIS (Links und rechts verschnitten).

87 HIRSCH-FRAGMENTE

Drei Fragmente:

a. Ein großer liegender Zwölfender, der den Kopf nach rechts zurückwendet.

72 : 47 mm. Bl.

L., Sp. 7. 41. und p. 40. — Geisberg 37. 15 a.
Lichtdruck bei Geisberg Taf. 9. Nr. 15 a. (Dresden.)
DRESDEN (Viereckig ausgeschnitten und die oberen Ecken abgeschrägt).

b. Ein Damhirsch, der sich nach links umsieht.

53 : 38 mm. Bl.

Willshire, Cat. II. 481. 167. — Geisberg, Meckenem 276. 39**. — Geisberg 38. 15 b.
Photographie. (Fosbury Manor.)
FOSBURY MANOR, S. Huth.

c. Eine halb von vorn gesehene, nach links schreitende Ricke.

Geisberg 38. 15 c.
Lichtdruck bei Geisberg Taf. 5. (Wien, A.)
WIEN, A.

Das Dresdner Fragment a wurde 1883 durch eine Federpause zur Vier (Nr. 76) ergänzt.

Willshire beschreibt das Fragment b der S. Huth nach der Photographie im British Museum als „an Elk" unter den Stichen der Schule Israhels van Meckenem[1] und setzt es schon in den Anfang des XVI. Jahrhunderts.

Das Fragment c findet sich oben links in die Rauhtier-Noun der Albertina (Nr. 98) eingesetzt.

[1] Vergl. Geisberg, Meckenem 276. 39**.

Digitized by Google

FÜNFTE FARBE: RAUBTIERE

EINZEL-FARBZEICHEN

Die zwölf verschiedenen Points dieser Farbe existieren mit einer Ausnahme (E) in zwei Varianten, von denen die erste nur bei den in Paris und Wien befindlichen Karten, die zweite bei denen in Dresden Verwendung fand. Ich gebe zunächst eine Beschreibung der einzelnen Löwen und Bären, in welcher die Pariser Variante mit großen, die Dresdner mit kleinen Buchstaben bezeichnet ist. Außerdem ist der Beschreibung der einzelnen Karten die Anordnung der Points beigefügt[1].

A. Aufrecht stehender, vom Rücken gesehener Löwe, nach rechts gewendet, mit Hautfalten am linken Hinterbein und gesträhnter Mähne.
Geisberg 25. B. 1 b.

a. Ebenso ohne Hautfalten und mit gelockter Mähne.
Geisberg 25. B. 1 a.

B. Aufrecht stehende Löwin, nach links gewendet, mit erhobener linker Vordertatze, Krallen und behaartem Brust- und Bauchkontur.
Geisberg 27. B. 7 b.

b. Ebenso ohne Krallen. Brust- und Bauchkontur aus einer kräftigen Linie gebildet.
Geisberg 27. B. 7 a.

C. Sitzender Löwe nach rechts gewendet, ohne Zähne, die Pupillen in der Mitte des Auges.
Geisberg 25. B. 2 b.

c. Ebenso mit Zähnen, die Pupillen in den Augenwinkeln.
Geisberg 25. B. 2 a.

D. Brüllender Löwe nach links gewendet, ohne Zähne im Oberkiefer, die Schwanzspitze $6^1/_2$ mm. von der Mähne entfernt.
Geisberg 26. B. 3 b.

[1] Da die Möglichkeit eines direkten Vergleiches beider Spiele vor dem Erscheinen meiner Lichtdruckpublikation der Dresdner Karten (1885) nicht bestand, hatte ich nur in einem Falle, bei der liegenden Löwin (F und f) die auffällige Verschiedenheit in der Schwanzhaltung bemerkt. Ich verdanke den Hinweis auf die Abweichungen der übrigen Varianten und ihre Merkmale Max Geisberg.

Digitized by Google

d. Ebenso mit Zähnen im Oberkiefer. Die Schwanzspitze nur $1^1/_2$ mm. von der Mähne entfernt.
Geisberg 25. B. 3 a.

E. Sitzender Löwe mit erhobener linker Vordertatze nach rechts gewendet.
Geisberg 28. B. 12.

F. Liegende Löwin, nach links gewendet, den Schweif unter das linke Hinterbein nach links geschlagen.
Geisberg 27. B. 8 b.

f. Ebenso, den Schweif nach rechts unten gestreckt.
Geisberg 27. B. 8 a.

G. Sitzender, sich nach rechts umblickender Löwe, das linke Ohr ganz beschattet.
Geisberg 26. B. 6 b.

g. Ebenso, das linke Ohr zur Hälfte weiß.
Geisberg 26. B. 6 a.

H. Nach links schreitender Löwe mit Hautfalten an den Innengelenken der Hinterbeine.
Geisberg 26. B. 4 b.

h. Ebenso ohne die Hautfalten, mit einer nach rechts gebogenen Mähnenlocke, die auf das linke Vorderbein herabhängt.
Geisberg 26. B. 4 a.

i. Ein zusammengekauerter, an der linken Vordertatze saugender Bär mit einer zarten Schraffierung auf der rechten Schulter.
Geisberg 27. B. 9 b.

i. Ebenso, ohne die Schulterschraffierung.
Geisberg 27. B. 9 a.

K. Nach links schreitender Bär mit fünf Zehen an der linken Vordertatze.
Geisberg 27. B. 10 b.

k. Ebenso, mit vier Zehen.
Geisberg 27. B. 10 a.

L. Auf dem linken Hinterbein stehender, nach rechts gewendeter Bär, mit unregelmäßiger Behaarung am unteren Kontur des rechten Oberschenkels. Die zehn Krallen der Vordertatzen nicht alle deutlich sichtbar.
Geisberg 28. B. 11 b.

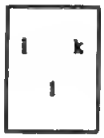
Digitized by Google

l. Ebenso, mit regelmäßigen Borsten an der bezeichneten Stelle und mit zehn deutlichen Krallen an den Vordertatzen.
Geisberg 28. B. 11 a.

M. Liegender Löwe nach rechts gewendet. Der rechte Augapfel steht im Winkel, zwischen Mähne und rechtem Hinterbein ein leerer Raum.
Geisberg 26. B. 5 b.

m. Ebenso, mit in der Mitte stehendem rechtem Augapfel und ohne leeren Raum zwischen Mähne und rechtem Hinterbein.
Geisberg 26. B. 5 a.

88 RAUBTIER-DREI
(POINTDRUCK)

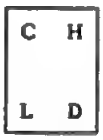


Oben links ein zusammengekauerter Bär, der an seiner linken Vordertatze saugt, und rechts ein zweiter nach links schreitend. — Unten in der Mitte ein auf dem linken Hinterbein stehender Bär nach rechts gewendet und das offene Maul nach oben gerichtet.

140 : 94 mm. Bl.

L., Sp. 8. 55. — Geisberg 33. 2.
Lichtdruck bei L. Taf. VI. Fig. 12. und bei Geisberg Taf. 1. Nr. 2. (Dresden.)
DRESDEN (Prachtvoller Abdruck).

89 RAUBTIER-VIER A
(POINTDRUCK)

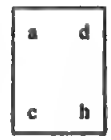


Oben links ein sitzender Löwe nach rechts gewendet und rechts ein zweiter nach links schreitend. — Unten links ein auf dem linken Hinterbein stehender Bär und rechts ein brüllender Löwe nach links gewendet.

145 : 88 mm. Bl.

P. II. p. 75. — L., Sp. 8. 56. — Geisberg 35. 9.
Steindruck in Jeux de cartes Pl. 83. C. (Paris.) — Lichtdruck bei Geisberg Taf. 2. Nr. 9. (Paris.)
Aukt. Wilson (London 1828) aus der S. Allen.
PARIS (W. Krone, Fragment).
Passavant hält irrtümlich die Dresdner-Vier (Nr. 90) für identisch mit der Pariser.

90 RAUBTIER-VIER B
(POINTDRUCK)

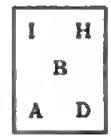


Oben links ein vom Rücken gesehener aufrecht stehender Löwe und rechts ein zweiter, brüllend nach links gewendet. — Unten ein dritter, sitzend nach rechts gekehrt, und ein vierter, nach links schreitend.

140 : 94 mm. Bl.

L., Sp. 8. 57. — Geisberg 33. 3.
Lichtdruck bei L. Taf. VI. Fig. t3. und bei Geisberg Taf. 2. Nr. 3. (Dresden.)
DRESDEN (vorzüglicher Abdruck. W. Ochsenkopf, Fragment).

91 RAUBTIER-FÜNF A
(POINTDRUCK)

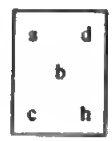


Oben ein zusammengekauerter Bär, der an seiner linken Vordertatze saugt, und ein nach links schreitender Löwe. — In der Mitte eine aufrecht stehende Löwin nach links gewendet. — Unten ein vom Rücken gesehener, aufgerichteter Löwe nach rechts, und ein brüllender Löwe nach links gewendet.

146 : 87 mm. Bl.

P. II. p. 75. — L., Sp. 8. 58. — Geisberg 35. t0.
Steindruck in Jeux de cartes. Pl. 83. D. (Paris.) — Lichtdruck bei Geisberg Taf. 3. Nr. t0. (Paris.)
PARIS 2 Exemplare. (Das eine gewaschen und unklar, besonders oben links. Bei dem zweiten, einem sehr schönen Abdruck, der im Werk des Meisters aufbewahrt wird, ist das weiße Papier zwischen den vier Ecktieren ausgerissen, so daß sie nur durch das Mittelstück zusammengehalten werden. Drei Points eines dritten, zerschnittenen Exemplares bei den zu einer Drei und Sieben zusammengesetzten Fragmenten. Vergl. die Bemerkungen bei Nr. t06.)

92 RAUBTIER-FÜNF B
(POINTDRUCK)

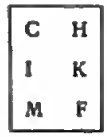


Wie die Vier B Nr. 90, mit Hinzufügung einer aufrecht stehenden, nach links gewendeten Löwin in der Mitte.

138 : 92 mm. Bl.

P. II. p. 75. — L., Sp. 8. 59. — Geisberg 33. 4.
Lichtdruck bei L. Taf. VI. Fig. 14. und bei Geisberg Taf. 3. Nr. 4. (Dresden.)
DRESDEN (Vorzüglicher Abdruck, W. Ochse, Fragment).

93 RAUBTIER-SECHS A
(POINTDRUCK)



Oben ein sitzender Löwe, nach rechts gewendet, und ein zweiter, nach links schreitend. — In der Mitte ein zusammengekauerter Bär, der an seiner linken Vordertatze saugt, und ein zweiter, nach links schreitend. — Unten ein liegender Löwe, nach rechts gekehrt, und eine liegende Löwin, nach links gewendet, deren Schweif unter dem Körper weg nach derselben Seite gerichtet ist.

c. 131 : 88 mm. Bl.

P. II. p. 75. — L., Sp. 8. 60. — Geisberg 35. 11.
Steindruck in Jeux de cartes Pl. 84. A. (Paris.) — Lichtdruck bei Geisberg Taf. 4. Nr. 11. (Paris.)
PARIS (Schöner Abdruck, leider außen um die sechs Tiere silhouettiert, so daß sie nur durch das zwischen ihnen befindliche Papier zusammengehalten werden).
Die im Kat. Wilson unter Nr. 210 beschriebene Zeichnung scheint man in Paris nicht aufgehoben zu haben, weil die Originalkarte daselbst schon vorhanden war.

94 RAUBTIER-SECHS B
(POINTDRUCK)

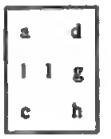
Wie die Sechs A Nr. 93, mit dem Unterschied, daß die Löwin unten rechts den Schweif von sich streckt.

136 : 90 mm. Bl.

P. II. p. 75. — L., Sp. 8. 61. — Geisberg 34. 5.
Lichtdruck bei L. Taf. VII. Fig. 15. und bei Geisberg Taf. 4. Nr. 5. (Dresden.)
DRESDEN (Vorzüglicher Abdruck. W. Mondsichel, Fragment).
Eine Pause des Dresdner Abdrucks findet sich zusammen mit Dame und König der Blumenfarbe Nr. 48 und 50 im Spielkartenband der Pariser Nationalbibliothek (K. h. 30).

Digitized by Google

95 RAUBTIER-SIEBEN[1]
(POINTDRUCK)



Oben ein vom Rücken gesehener aufgerichteter Löwe und ein zweiter, brüllend nach links gewendet. — In der Mitte ein zusammengekauerter, an der linken Vordertatze saugender Bär und ein sitzender Löwe, der sich nach rechts umsieht. — Unten ein nach rechts gewendeter, sitzender Löwe und ein anderer, nach links schreitend.

138 : 93 mm. Bl.

P. II. p. 75. — L., Sp. 8. 63. — Geisberg 34. 6.
Lichtdruck bei L. Taf. VII. Fig. 16. und bei Geisberg Taf. 5. Nr. 6. (Dresden.)
DRESDEN (Vorzüglicher Abdruck).

96 RAUBTIER-ACHT A
(POINTDRUCK)

Oben ein auf dem linken Hinterbein stehender Bär, ein vom Rücken gesehener, aufgerichteter Löwe und ein sitzender Löwe mit erhobener linker Vordertatze, nach rechts gekehrt. — In der Mitte ein sitzender Löwe, nach rechts gewendet, und ein anderer, nach links schreitend. — Unten ein liegender Löwe, nach rechts gewendet, ein zusammengekauerter, an seiner linken Vordertatze saugender Bär und ein sich nach rechts umblickender sitzender Löwe.

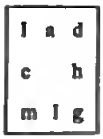
135 : 88 mm. Bl.

[1] Im Kat. Wilson ist unter Nr. 211 eine zweite Sieben aufgeführt: „Oben links ein aufgerichteter Löwe, eine Wiederholung der ersten Figur auf der Drei, und ein Bär, gegenseitig zur dritten Figur auf der Vier. Darunter ein Bär, an seinen Tatzen saugend, zwischen einer liegenden Löwin und einem sitzenden Löwen. Unten die beiden Löwen, welche die untere Reihe der Sechs bilden." Diese Karte, die ich meinen Spielkarten (p. 8. Nr. 64) als Sieben C zitiert habe, vermochte ich nirgends zu finden. Sie gelangte nicht mit den anderen nach Paris, und unter den gezeichneten Karten daselbst befindet sich keine ähnliche. Befremdlich ist auch der Umstand, daß der Bär oben rechts gegenseitig zu dem sonst vorkommenden, auf dem linken Hinterbein stehenden dargestellt sein soll. Geisberg (p. 19 — 20) vermutet wohl mit Recht, es sei eine Zeichnung gewesen, die man gleich den anderen in Paris verwarf, weil man eine gestochene Sieben aus den Fragmenten der S. Wilson zusammengestellt hatte.

Digitized by Google

P. II. p. 75. — L., Sp. 8. 65. — Geisberg 36. 12.
Steindruck in Jeux de cartes Pl. 84. C. (Paris.) — Lichtdruck bei Geisberg Taf. 6. Nr. 12. (Paris.)
Aukt. Wilson (London 1828) aus der S. Allen.
PARIS (Ziemlich matt).

97 RAUBTIER-ACHT B
(POINTDRUCK)



Wie die Acht A Nr. 96, mit dem Unterschied, daß sich an Stelle der dritten Figur in der oberen Reihe ein nach links gewendeter, brüllender Löwe befindet.

136 : 92 mm. Bl.

P. II. p. 75. — L., Sp. 8. 66. — Geisberg 34. 7.
Lichtdruck bei L. Taf. VII. Fig. 17. und bei Geisberg Taf. 6. Nr. 7. (Dresden.)
DRESDEN (Vorzüglicher Abdruck).

98 RAUBTIER-NEUN A
(POINTDRUCK)

Oben ein sitzender Löwe mit erhobener linker Vordertatze, nach rechts gewendet, ein zusammengekauerter, an der linken Vordertatze saugender Bär mit dem Kopf nach unten und ein nach links schreitender Bär, dessen Füße nach links gekehrt sind. — In der Mitte ein sitzender Löwe, nach rechts gewendet, ein auf dem linken Hinterbein stehender Bär und eine liegende Löwin, nach links gekehrt. — Unten ein sitzender Löwe, der sich nach rechts umblickt, ein vom Rücken gesehener aufgerichteter Löwe und eine aufrechtstehende Löwin, nach links gewendet.

136 : 88 mm. Bl.

B. X. 108. 21. — P. II. p. 75. — L., Sp. 8. 67. — Geisberg 36. 13.
Steindruck in Jeux de cartes Pl. 84. D. (Paris.) — Lichtdrucke bei Geisberg Taf. 7. Nr. 13. (Paris, Exemplar a) und Taf. 5 (Wien, A.).
Aukt. Wilson (London 1828) aus der S. Allen.

Digitized by Google

PARIS 2 Exemplare. (a: Oben und rechts etwas verschnitten. W. Krone. b: In 9 Teile zerschnitten)[1]. — WIEN, A. (Total restauriert und eingetuscht. Oben an Stelle des sitzenden Löwen links eine nach links vorschreitendes Ricke[2], die bei der Restauration der Karte eingesetzt zu sein scheint, wenn nicht gar die ganze Karte aus Fragmenten zusammengesetzt ist).

99 RAUBTIER-NEUN B
(POINTDRUCK)

Wie die Neun A Nr. 98 mit dem Unterschied, daß sich an Stelle der ersten Figur oben ein nach rechts gewendeter liegender Löwe und an Stelle der letzten Figur in der Mittelreihe ein nach links gekehrter brüllender Löwe befindet.

135 : 93 mm. Bl.

P. II. p. 75. — L., Sp. 8. 68. — Geisberg 34. 8.
Lichtdruck bei L. Taf. VII. Fig. 18. und bei Geisberg Taf. 7. Nr. 8. (Dresden.)
DRESDEN (Vorzüglicher Abdruck).

100 RAUBTIER-UNTER A

Von derselben Platte wie der Vogel-Unter A Nr. 69. — Unten links ein sitzender Löwe, der, nach rechts gewendet, die linke Vordertatze hebt, ohne Schablone aufgedruckt.

134 : 89 mm. Bl.

Vergl. die Plattenzustände bei Nr. 69.

P. II. p. 75. — L., Sp. 8. 69. — Geisberg 44. 37.
Steindruck in Jeux de cartes Pl. 85. B. (II. Paris.) — Lichtdruck bei Geisberg Taf. 19. Nr. 37. (II. Paris.)
PARIS (II.).
Die Platte wurde offenbar viel später für den Raubtier-Unter benutzt, da der Abdruck weit hinter dem Dresdner Vogel-Unter zurücksteht.

[1] Geisberg hat p. 19 nachgewiesen, daß die genau aneinander passenden 9 Fragmente mit 3 anderen in Paris irrtümlich zu einer Zwei, Drei und Sieben zusammengesetzt wurden.
[2] Vergl. Nr. 87 c.

Digitized by Google

101 RAUBTIER-UNTER B

Von derselben Platte wie der Vogel-Unter B Nr. 70. — Unten links ein sitzender Löwe mit erhobener linker Vordertatze, nach rechts gewendet, ohne Schablone mit einer viereckigen Platte aufgedruckt.

135 : 83 mm. Bl.

Vergl. die Plattenzustände bei Nr. 70.

P. II. p. 75. — L., Sp. 8. 70. — Geisberg 44. 40.
Lichtdruck bei Geisberg Taf. 20. Nr. 40. (II. Paris.)
Aukt. Wilson (London 1828) aus der S. Fries.
PARIS (II. Ringsum etwas verschnitten, die oberen Ecken abgeschrägt. Stempel Fagan 474)[1].
Durch ein Versehen zitierte ich diese Karte als unbeschrieben.

102 RAUBTIER-OBER

Taf. 9 Nr. 22

Ein Jüngling in reich gezaddelter Kleidung, einen Kranz im üppig gelockten Haar, schreitet nach rechts über den Rasen. Er trägt einen über die Schultern gelegten, vorn mit einer Agraffe gezierten Wulst und hält in der Linken einen Ring. — Oben links ein vom Rücken gesehener, aufgerichteter Löwe, ohne Schablone aufgedruckt.

134 : 88 mm. Bl.

P. II. p. 76. — L., Sp. 8. 71. — Geisberg 47. 48.
Steindruck in Jeux de cartes Pl. 85. A. (Paris.) — Lichtdruck bei Geisberg Taf. 24. Nr. 48. (Paris.)
Aukt. Wilson (London 1828) aus der S. Allen.
PARIS
Der jüngere Burgkmair, der den Hirsch-Ober B (Nr. 83) in seinem mit Heinrich Vogtherr herausgegebenen „Ernewrten Geschlechter Buch" kopierte, scheint diese Figur oder wenigstens das Kostüm ganz frei für den Vertreter der Familie Ulstet (Teil II. Nr. 78.) benutzt zu haben[2].

102 a KOPIE VOM MEISTER VON 1462

Die Figur ist in einen heiligen Sebastian verwandelt.

136 : 78 mm. Bl.

Geisberg, Kartenspiel 48. (49).

[1] Heinrich Füßli & Co. in Zürich.
[2] Vergl. Jahrb. XVIII. (1897) p. 47.

103 RAUBTIER-DAME

Von derselben Platte wie die Blumen-Dame B Nr. 49. — Unten links auf ihrem Kleide liegt eine nach links gewendete Löwin, mit Anwendung einer Schablone aufgedruckt.

F

133 : 88 mm. Bl.

P. II. p. 76. — L., Sp. 8. 72. — Geisberg 48. 52.
Steindruck in Jeux de cartes Pl. 85. C. (Paris.) — Lichtdruck bei Geisberg Taf. 25. Nr. 52. (Paris.)
Aukt. Wilson (London 1828).
PARIS (Links und rechts etwas verschnitten).
Die Platte zeigt sich im Vergleich zu ihrer ersten Verwendung für die Blumenfarbe schon ziemlich abgenutzt.

104 RAUBTIER-KÖNIG A

Der jugendlich-bartlose König sitzt mit übergeschlagenen Beinen, ein wenig gegen links gewendet, auf einer, mit einem großen Kissen bedeckten Bank und blickt nach rechts in einen Brief, den er mit beiden Händen hält. Auf dem langen Haar trägt er Krone und Stirnbinde, deren Ende nach links flattert. Sein gürtelloser Rock ist überreich gezaddelt, besonders der linke Ärmel. — Oben rechts ein nach rechts gewendeter sitzender Löwe mit erhobener linker Vordertatze, ohne Schablone aufgedruckt.

E

128 : 92 mm. Bl.

I. Vor der ⧹, die, der Knickfalte über dem linken Oberschenkel folgend, die erste steilere Lage kreuzt.

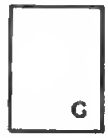
II. Mit derselben.

P. II. p. 76. — L., Sp. 8. bei 73. — Geisberg 52. 61.
Lichtdruck bei Geisberg Taf. 30. Nr. 61. (I. Paris.)
Aukt. Wilson (London 1828) aus der S. Fries.
PARIS (I. Stempel Fagan 474).
Der Löwe ist bei dem im Werk des Meisters •Ⓔ •𝔖• aufbewahrten etwas unrein gedruckten Pariser Exemplar mit einer viereckigen Platte aufgedruckt. Wilson gibt irrigerweise an, daß er sich oben links befinde, und daß die Platte retuschiert sei. Geisberg hat nachgewiesen, daß gerade dieser Abdruck der frühere ist.

Digitized by Google

105 RAUBTIER-KÖNIG B

Taf. 9 Nr. 23



Von derselben Platte wie der Löwen-König A Nr. 104. Unten rechts auf den Zaddeln des linken Ärmels sitzt ein nach links gewendeter, sich umblickender Löwe, mit Anwendung einer Schablone aufgedruckt.

133 : 88 mm. Bl.

Vergl. die Plattenzustände bei Nr. 104.

P. II. p. 76. — L., Sp. 8. 73. — Geisberg 52. 62.

Steindruck in Jeux de cartes Pl. 85. D. (II. Paris.) — Holzschnitt von Rosotte bei Lacroix, Les arts au moyen-âge nach p. 242 [1] und bei Lacroix et Serré, Le moyen-âge vol. II. (II. Paris.) — Lichtdruck bei Geisberg Taf. 30. Nr. 62. (II. Paris.)

Aukt. Wilson (London 1828) aus der S. Allen.

PARIS (II. Schöner Abdruck, links und rechts etwas verschnitten).

106 RAUBTIER-FRAGMENTE
(ELF FRAGMENTE)

A — a. Ein aufrecht stehender, vom Rücken gesehener Löwe, nach rechts gewendet.
c. 44 : 28 mm. Bl.

B — b. Eine aufrecht stehende Löwin mit erhobener linker Vordertaze, nach links gewendet.
c. 50 : 35 mm. Pl.

C — c. Ein sitzender Löwe, nach rechts gewendet.
42 : 42 mm. Pl.

D — d. Ein brüllender Löwe, nach links gewendet.
42 : 37 mm. Pl.

E — e. Ein sitzender Löwe, mit erhobener linker Vordertatze, nach rechts gewendet.
42 : 26 mm. Bl.

F — f. Eine liegende Löwin nach links gewendet.
36 : 37 mm. Pl.

G — g. Ein sitzender Löwe, der sich umblickt, nach links gewendet.
38 : 30 mm. Pl.

H — h. Ein nach links schreitender Löwe.
39 : 37 mm. Bl.

[1] Ausgabe von 1877. p. 219. Fig. 180.

Digitized by Google

i. Ein zusammengekauerter, an seiner linken Vordertatze saugender Bär. I

c. 35 : 21 mm. Pl.

k. Ein nach links schreitender Bär. K

c. 30 : 46 mm. Pl.

l. Ein auf dem linken Hinterbein stehender, nach rechts gewendeter Bär. L

56 : 23 mm. Pl.

a, h: P. II. p. 74. — L., Sp. 8. 53. — Geisberg 34. (8 a).
Steindruck in Jeux de cartes Pl. 83. A. (Paris.)
a, l, k: P. II. p. 74. — L., Sp. 8. 54. — Geisberg 34. (8 h).
Steindruck in Jeux de cartes Pl. 83. B. (Paris.)
c, d, e, l, f, g, h: P. II. p. 75. — L., Sp. 8. 62. — Geisberg 35. (11 s).
Steindruck in Jeux de cartes Pl. 84. B. (Paris.)
a (2 Exemplare) und b—l. Aukt. Wilson. (London 1828) aus der S. Fries. — Danlos & und Delisle. (Wien 1869) 7 fl. 10 kr. ein Bär, angeblich die untere Hälfte einer Karte [1].
PARIS (a in 2 Exemplaren und b—l).

Diese elf Fragmente sind zuerst im Kat. Wilson p. 90—91 beschrieben, und zwar in folgender Reihe: a (2 Exemplare), k, g, h, h, c, l, d, e, l, f. Sie sind von unregelmäßig geformten Einzelplatten gedruckt und stammten aus der Sammlung des Grafen Fries. Erst in Paris scheint man sie zu 3 Karten: Zwei, Drei und Sieben vereinigt zu haben. Bereits 1844 wurden diese modernen Zusammenstellungen in dem Werk Jeux de cartes tarots faksimiliert und Passavant beschrieb sie als echt, so daß ich sie leider auch in meine Spielkarten aufnahm.

Geisberg hat mit Hilfe genauer Pausen der Pariser Fragmente samt ihren Plattenrändern die interessante Entdeckung gemacht, daß 9 von ihnen, nämlich a, b, c, e, f, g, l, k, l sich zu derselben Neun A (Nr. 98) zusammenfügen lassen, von der sich ein unzerschnittenes Exemplar bereits im Paris befindet. Die übrigen Fragmente d, h und das zweite a stammen vielleicht von einem zerschnittenen Abdruck der Fünf A (Nr. 91). Vergl. p. 19 und 36 a. s. O.

Wilson beschreibt von der Zwei, Drei und Sieben (Kat. 207, 208, 211.) nur Zeichnungen [2].

Ich hatte mich bei Abfassung meiner Spielkarten, da ich zu jener Zeit das Pariser Kabinett noch nicht kannte, leider auf Passavants Angaben über dies Spiel verlassen müssen und sehe nun zu meinem Bedauern, daß seine Angaben ebenfalls nicht auf

[1] Vielleicht der anonyme Stich aus der Tierfolge P. IV. 293. 283. Jedenfalls handelt es sich um dies schon dem Anfang des XVI. Jahrhunderts angehörige Blatt bei dem Stich Willshire, Pl. C. p. 214. G. 148. im British Museum, der 1874 von Gutekunst erworben wurde, und den ich in meinen Spielkarten irrtümlich nach Willshire als Fragment aufführte.

[2] Bei der Sieben (Kat. 211) hat er den Zusatz „Drawing" offenbar nur vergessen.

Digitized by Google

Autopsie, sondern auf den Beschreibungen des Katalogs Wilson und den unzuverlässigen Abbildungen in dem Werk Jeux de cartes beruhen.

Es existieren offenbar nur fünf Farben, nicht sechs, wie ich annahm, indem ich die Blumen-Farbe in Zyklamen und Rosen schied. Beide gehören vielmehr zusammen, und es finden sich auch andere Blumen, z. B. Akelei. Von diesen Farben vereinigte man jedenfalls nur vier zu einem Spiel. In Dresden fehlt z. B. die Wilden-Farbe und im Wilsonschen Spiel die Blumen-Farbe. Letztere stach der Künstler zuerst, denn ihre Figurenkarten wurden meist später für andere Farben (Wilde, Hirsche und Raubtiere) benutzt. Auf die Blumen-Farbe folgte die der Wilden, deren Ober später retuschiert für die Hirsch-Farbe diente[1], und die der Vögel, aus der mehrere Figuren für die Hirsch- und Raubtier-Farbe benutzt wurden. Diese beiden dürften also zuletzt gestochen sein, und aus ihnen sind auch weit mehr Karten erhalten als aus den drei ersten.

Man kennt bis jetzt 17 verschiedene Figurenkarten, von denen 10 für je zwei Farben benutzt wurden. Von einigen existieren sogar Probedrucke vor Hinzufügung des Farbzeichens. Das letztere druckte der Stecher nachträglich von einer besonderen Platte, indem er mitunter die dafür bestimmte Stelle vorher mit einer Papierschablone deckte, wenn nicht das Farbzeichen auf den weißen Grund zu stehen kam[2]. Dies komplizierte Verfahren läßt sich noch bei mehreren Karten aus den weißen Fehlstellen neben dem Farbfigürchen nachweisen, wo deren kleine Platten die mit der Papierschablone gedeckte Stelle nicht völlig ausfüllten[3]. — Sotzmann beschreibt das Druckverfahren sehr ausführlich[4] und sagt mit Recht, daß das Spiel bei weitem das trefflichste unter den von Bartsch aufgeführten Spielen und Einzelkarten sei[5]. Er hebt bereits hervor, daß sich viele dazu gehörige Karten in Dresden befinden, dagegen irrt er in der Annahme, das Spiel sei identisch mit jenem, welches Cicognara[6] in der Bibliothek zu Bologna sah. Es handelt sich dort um das 1891 von der Chalkographischen Gesellschaft publizierte größere Spiel des Meisters •𝔈 •𝔖•.

Die Zahlenkarten sind zum kleineren Teil von einer Platte gedruckt, meist von einzelnen Plättchen, die sich beliebig zusammenstellen ließen und gleichzeitig für die Figurenkarten benutzt werden konnten. Nur bei der Blumen-Farbe sind sie immer von einer Platte gedruckt. Löwen und Bären, von denen es zwei Varianten gibt, wurden einfach silhouettiert[7], während die Hirsche — vermutlich wegen der schwieriger auszuschneidenden Geweihe — auf unregelmäßigen, in der Regel achteckigen Plättchen belassen wurden, deren Eindruck mitunter deutlich sichtbar ist. Da sich auf diese Weise die Points beliebig zusammenstellen ließen — sie sind oft schief, selbst auf dem

[1] Geisberg hat gerade hier die Verschiedenheit der Plattenzustände übersehen und den Wilden-Ober für später gehalten als den Hirsch-Ober.

[2] 10 Figurenkarten sind mit Anwendung von Schablonen für die Farbzeichen gedruckt, 17 ohne solche. Bei 3 Karten fehlt das Farbzeichen.

[3] Vergl. Geisberg, Kartenspiel p. 15.

[4] Kunstblatt 1845. p. 134—135.

[5] Bartsch beschreibt eigentlich größtenteils nur die Kopien der Wiener Hofbibliothek.

[6] Memorie p. 147.

[7] Wenigstens bei der Dresdner Variante. Bei der Pariser sind die Plättchen nur unregelmäßig zugeschnitten.

Digitized by Google

Kopf stehend abgedruckt, — finden sich von den beiden letzten Farben häufig Varianten, während Varianten aus den Zahlenkarten der vier ersten Farben nicht bekannt sind[1]. Hirsch-Acht und Neun sind nicht von Einzelplatten gedruckt, sondern jede von einer Platte, auf denen der Meister der Spielkarten die Einzelpoints der niedrigeren Karten (Drei — Sieben) von der Gegenseite kopierte.

Geisberg[2] hat mit der ihm eigenen Genauigkeit eine Übersicht über die Zahlenkarten gegeben, die er in „Pointdrucke" und „Einplattendrucke" scheidet. Ich behielt diese sehr treffenden Bezeichnungen bei der Beschreibung der einzelnen Karten bei, muß aber im übrigen auf seine Ausführungen hinweisen, die so erschöpfend sind, daß ich sie hier nur wieder abdrucken könnte. In der Blumen-, Vogel- und Hirsch-Farbe sind, wie Geisberg (p. 13) richtig hervorhebt, die niedrigsten und höchsten Zahlenkarten nicht mit Einzelplättchen gedruckt worden, erstere weil der große Raum durch die kleinen Figuren zu wenig ausgefüllt worden wäre[3], letztere weil ihrer acht oder neun sich nicht auf die Größe einer Karte zusammendrängen ließen oder weil das Drucken mit so vielen sich leicht verschiebenden und schwer gleichmäßig einzuschwärzenden Plättchen lästig war. Geisberg erkannte auch zuerst, daß die Farbzeichen der Löwen und Bären in Dresden von anderen Plättchen gedruckt seien als die in Paris. Die Dresdner Points sind kleiner und zierlicher, auch sorgfältiger in der Zeichnung der Extremitäten, der Plattenrand folgt im allgemeinen dem Kontur, während er bei den Pariser Farbzeichen die Form eines unregelmäßigen Vielecks hat[4]. Beide Varianten sind aber unbedingt als eigenhändige Arbeiten zu betrachten, und ich teile Geisbergs Ansicht, daß die Dresdner die frühere sei und daß der Meister wegen der Zerbrechlichkeit oder Verbiegbarkeit der kleinen silhouettierten Plättchen mit den oft weitabstehenden Schwanzenden der Löwen die ganze Reihe der Raubtier-Points noch einmal auf größere Plättchen gestochen habe. Er fügte dann den in der Dresdner Variante fehlenden schmalen sitzenden Löwen (E) für die Acht und Neun hinzu, weil er bei dem größeren Maßstab der Pariser Points sonst nicht im stande gewesen wäre, ihrer drei in eine Reihe zu bringen.

Für die Figurenkarten dienten, wie oben erwähnt, 17 verschiedene Platten, und zwar: 5 Könige, 4 Damen und 8 Buben, welch letztere durch den Aufdruck des Farb-

[1] Die von Passavant beschriebenen Varianten der Vogel-Zwei und -Sechs gehören zum größeren Spiel des Meisters •𝔈 •𝔖•.

[2] Kartenspiel p. 11 u. ff.

[3] Daher ist der Maßstab der Vögel und Hirsche beim Daus, das in den übrigen Farben leider fehlt, erheblich größer als bei den höheren Zahlenkarten. Dasselbe gilt von der Blumen-Drei und Vier, auf denen die Zyklamen mit ihren zierlich gebogenen Stengeln und Blättern den Raum besser füllen, als es die kurzstieligen Rosen getan haben würden.

[4] Geisberg macht (a. a. O. p. 13. Anm. 16.) darauf aufmerksam, daß nur der an der Tatze saugende und der auf dem linken Hinterbein stehende Bär (I und L) auch bei der Pariser Variante silhouettiert seien, und daß man bei der Löwin (B) wie bei dem Bären (L) in Paris noch die Eindrücke der Nagelköpfe erkenne, mit denen die Plättchen vielleicht auf Holz befestigt waren. Auch auf der Platte der Hirsch-Dame B (Nr. 85) ist unten rechts ein kleines Nagelloch sichtbar.

Digitized by Google

zeichens oben oder unten zum Ober oder Unter gestempelt wurden[1]. Mit diesen 17 Platten sind mindestens 30 Figurenkarten hergestellt worden, und zwar sind von 10 Platten je zwei und von 2 Platten je drei Karten gedruckt. Drei Figurenkarten haben kein Farbzeichen und sind wohl als Probedrucke zu betrachten.

Geisberg war mit Hilfe eines umfangreichen, mir leider 1885 bei Abfassung meiner Spielkarten noch nicht zur Verfügung stehenden photographischen Vergleichsmaterials in der Lage, bei einer ganzen Anzahl von Karten Retuschen feststellen zu können, die, mit großem Geschick ausgeführt, sich oft nur auf eine Verstärkung der Konturen oder auf Hinzufügung ganz unbedeutender kleiner Schattenschraffierungen beschränken. Sie sind oft nur mit großer Mühe zu entdecken, rühren gewiß von der Hand des Spielkarten-Meisters selbst her und bestätigen — soweit sie sich auf Karten verschiedener Farben nachweisen lassen — die chronologische Anordnung der Farben, wie ich sie in meinen Spielkarten gegeben habe und daher auch hier beibehalte[2]. Geisberg ist der Ansicht, daß das erhaltene Material nicht genüge, um über die zeitliche Reihenfolge der fünf Farben mehr als Vermutungen aufstellen zu können[3]. Daß die Dresdner Karten, wie die in Paris, Reste zweier ursprünglich vollständiger Spiele darstellen, kann man aber wohl ohne weiteres annehmen, und da die Dresdner Karten an Schönheit und Kraft des Abdrucks den Parisern weit überlegen sind, scheint meine Annahme, daß die in Paris fehlende Blumen-Farbe später durch die Wilden-Farbe ersetzt sei, gerechtfertigt.

Bartsch kannte von den Originalen nur etwa 6 bis 7 Karten, die ihm die Wiener Sammlungen boten. Passavant schied die viel feineren Originale von den Kopien und bemerkt, daß sich einzelne Karten des Originalspiels fast in allen bedeutenderen Sammlungen befinden, namentlich aber im Pariser Kabinett, wohin die Mehrzahl aus der Sammlung Wilson in London gelangte. Passavant nahm diese Karten, welche am genauesten im Katalog Wilson beschrieben sind, in sein Verzeichnis auf und ebenso eine Anzahl der in Dresden befindlichen Blätter, von denen ihm jedoch manche entgingen. Die Karten mit Phantasieblumen aus der letztgenannten Sammlung, welche nach seiner Ansicht dem Meister der Spielkarten anzugehören scheinen, muß man indes unter die gröberen Nachahmungen rechnen.

Das Pariser Kabinett besitzt 40 Karten (eine davon doppelt) und 12 Fragmente. 6 davon werden im Werk des Meisters •𝔊 •𝔖•[4] aufbewahrt: Blumen-Neun (Nr. 45), Hirsch-

[1] Geisberg nimmt p. 16. Anm. (19) an, daß der Wilden-König B (Nr. 58) und die dazu gehörige, nur in zwei Kopien erhaltene Dame (L., Sp. 23. 11. und L., Kat. 10. 2.) nachträglich dazu gestochen seien. Ich möchte eher glauben, daß es die ursprünglich für die Wilden-Farbe gestochenen Figurenkarten gewesen seien, und daß der Meister die Platten mit diesen behaarten, nackten Gestalten verwarf und durch neue ersetzte, die sich auch für die übrigen Farben verwenden ließen.

[2] Vergl. das Schema bei Geisberg p. 17, wo die fünf Platten der Blumen- und Vogel-Farbe aufgezählt sind, die später retuschiert für die Wilden-, Hirsch- und Raubtier-Farbe benutzt wurden.

[3] Ibid. p. 17.

[4] Band E. a. 40 der Réserve. Courboin verzeichnet diese 6 in seinem 1900 erschienenen Catalogue sommaire unter dem Meister der Spielkarten (Nr. 1251—1256) und 37 Karten, darunter die willkürlich aus Fragmenten zusammengesetzten, unter dem Meister •𝔊 •𝔖• (Nr. 1116—1152).

Digitized by Google

Unter (Nr. 81), Hirsch-Dame B (Nr. 85), die Dublette der Raubtier-Fünf A (Nr. 91), Raubtier-Unter B (Nr. 101) und Raubtier-König B (Nr. 104)[1]. Die übrigen befinden sich in einer chinesischen Enveloppe mit der dunklen Aufschrift: „Cartes à jouer 1466."

Vor Erwerbung des Wilsonschen Spiels befanden sich 10 Karten in Paris: Blumen-Neun und Unter B, Vogel-Sechs und Unter B, Hirsch-Sechs, Ober B und Dame B, Raubtier-Fünf A, Sechs A und Unter A. 30 Karten und 12 Fragmente stammen aus dem Kabinett Wilson, ebenso wie 11 Zeichnungen, die die fehlenden Karten ersetzten[2]. Diese Zeichnungen im Stile des XVIII. Jahrhunderts sind entweder frei erfunden oder halb gleich-, halb gegenseitig nach Points der erhaltenen Karten kopiert. Natürlich bedürfen diese kindlichen Erfindungen, die Passavant einzeln aufführt, und die ich in meinen Spielkarten unter Nr. 9, 10, 11, 12, 14, 16, 21, 22, 26, 35 und 52 zitiert habe, keiner Beschreibung. Die Wilden-Vier (Kat. Wilson 198) ist von mir unter Nr. 12 irrtümlich nach Wilson und Passavant als Stich aufgeführt, während es ebenfalls eine Zeichnung ist.

Im Katalog Wilson[3] sind 31 Karten mit 2 Varianten, 14 Zeichnungen und 12 Fragmente beschrieben. Aus den letzteren setzte man in Paris drei Karten: Raubtier-Zwei, Drei und Sieben (L. 8, 53, 54, 62.) zusammen. Wahrscheinlich verwarf man aus diesem Grunde die von Wilson beschriebenen Zeichnungen (Nr. 207 und 208), ebenso die Zeichnung der Sechs (Nr. 210), weil die gestochene Sechs (Nr. 93) schon in Paris vorhanden war. Daß die von Passavant nach Wilson (Nr. 198) unter den Stichen beschriebene Wilden-Vier (L. 6. 12.) ebenfalls nur eine Zeichnung sei, habe ich schon erwähnt. Die Raubtier-Sieben A (L. 8. 64. — Wilson 211) konnte ich in Paris nicht finden, noch sonst über ihren Verbleib etwas in Erfahrung bringen. Geisberg vermutet wohl mit Recht, daß es ebenfalls eine Zeichnung gewesen sei, obwohl Wilson das nicht ausdrücklich angibt, und daß man sie in Paris als entbehrlich verwarf, da man aus den Fragmenten der Sammlung Wilson eine gestochene Sieben zusammensetzte.

Die Wilsonschen Karten stammten zum größeren Teil aus der Sammlung Allen[4], zum kleineren aus der des Grafen Fries[5]. Im Katalog Fries sind sie jedenfalls nur summarisch unter den Anonymen beschrieben, so daß man sie nicht identifizieren kann[6].

[1] Hirsch-Dame B, Raubtier-Unter-B und König B tragen den Stempel von Heinrich Füßli & Co. in Zürich (Fagan 196 und 474).

[2] Wilden-Aß, Zwei, Drei, Vier Sechs, Neun; Raubtier-Aß; Hirsch-Aß; Vogel-Aß, Zwei und Fünf. Vergl. Willshire, Pl. C. p. 214. G. 148.

[3] A Catalogue raisonné of the select Collection of engravings of an amateur. London 1828. p. 87–91.

[4] Die Sammlung Thomas Allen wurde 1807 in London versteigert.

[5] Nach Chatto (p. 224) erwarb sie 1830 auf der Auktion Wilson der Kunsthändler Tiffin, durch den sie an das Pariser Kabinett gelangten. Vergl. auch Geisberg p. 17. Anm. 22.

[6] Vergl. Geisberg (p. 18. Anm. 23.) Ich möchte hier ausdrücklich auf die sehr gründlichen und mit einer Sorgfalt ohnegleichen zusammengestellten Angaben über die Geschichte der Pariser Karten bei Geisberg p. 17–20 hinweisen. Wo seine Beobachtungen von den meinigen, die schon viele Jahre zurückliegen, abweichen, werden sie wohl die zuverlässigeren sein.

Digitized by Google

Völlig plan- und systemlos wurden endlich 40 angeblich in Paris befindliche Karten des Spiels in dem Werk Jeux de Cartes tarots et de cartes numérales (Paris 1844) Pl. 82—91 abgebildet. Daß sie den Originalen an Schönheit der Zeichnung und Feinheit der technischen Durchführung wesentlich nachstehen, ist zu einer Zeit, da mechanische Vervielfältigung noch nicht möglich war, begreiflich. Minder begreiflich erscheint es, daß man die erst in Paris aus den Wilsonschen Fragmenten zusammengestellten Karten: Raubtier-Zwei, Drei und Sieben (Pl. 83. A, 83. B, 84. B) mit aufnahm, Hirsch-Acht und Neun (Pl. 87. C und D) von der Gegenseite abbildete und Blumen-König und Dame, die in Paris fehlen, nach Pausen der Dresdner Exemplare (Pl. 91. A und B) faksimilierte. Dagegen ließ man 6 in Paris vorhandene Karten[1] fort, und da der kurze Text des Werkes keinerlei Aufklärungen über all diese Punkte gibt, verließ sich Passavant bedauerlicherweise auf die Genauigkeit der Abbildungen, und ich bin ihm leider darin gefolgt.

Die Abdrücke der meist links und rechts ein wenig verschnittenen Pariser Karten sind nicht ersten Ranges, wenn auch viele in guten und recht guten Drucken vorhanden sind. Ungleich schöner, zum Teil von einer geradezu erstaunlichen Kraft und farbigen Tiefe des Abdrucks, bei tadelloser Erhaltung, sind die 17 Karten in Dresden, die ich in meinen Spielkarten Fig. 1, 3—9, 11—18 und 44 in Lichtdruck publiziert habe. Außerdem besitzt das Dresdner Kabinett noch ein Fragment aus der Hirsch-Farbe, das 1883 durch eine Federpause zu einer Vier ergänzt wurde, und 2 aus der Blumen-Farbe, die erst 1895 erworben wurden.

Abgesehen von den im Dresdner und Pariser Kabinett aufbewahrten zahlreicheren Karten sind es nur einzelne Blätter, die sich verstreut in anderen Sammlungen finden, nämlich 5 in der Albertina zu Wien, 2 in Berlin und je eine in Bologna, Coburg, Gotha, London, Milltsch, München, Nürnberg, Paris (Sammlung v. Rothschild) und Prag (Sammlung v. Lanna). Je ein Fragment aus der Hirsch-Farbe befindet sich in der Sammlung Huth in Fosbury Manor und in der Albertina, zwei aus der Wilden-Farbe in der Sammlung Liechtenstein zu Wien. Nur eine einzige Karte hat sich noch in ihrer ursprünglichen Form, wie sie beim Spiel benutzt wurde, erhalten. Es ist dies der Blumen-Unter B (Nr. 47) in Paris, der auf Pappe gezogen und sehr sorgfältig koloriert ist.

Von Wasserzeichen findet sich viermal die Krone, zweimal ein Ochsenkopf, dreimal der Ochse und einmal ein nicht zu identifizierendes Fragment in Form einer Mondsichel.

Ich könnte nur wiederholen, was ich im Jahrbuch (XVIII. p. 47) zur Charakterisierung dieses Kartenspiels gesagt habe, dem kein anderes im XV. Jahrhundert an künstlerischer Bedeutung gleichkommt. Der Ordnung wegen seien jedoch hier noch einmal die zahlreichen Benutzungen einzelner Karten als Vorbilder für Miniaturen in Handschriften, für Kupferstiche und Gegenstände des Kunstgewerbes aufgezählt.

Die älteste Benutzung einer Karte, und zwar der Blumen-Drei (Nr. 42) konnte ich in der 1446 geschriebenen Chronique du Hainaut auf der Bibliothèque Royale zu Brüssel nachweisen[2].

[1] Blumen-Neun (Nr. 45), Blumen-Unter B (Nr. 47), Wilden-Ober (Nr. 55), Hirsch-Dame B (Nr. 85), Raubtier-Unter B (Nr. 101), Raubtier-König A (Nr. 104).

[2] Jahrb. XI. (1890) p. 54.

Digitized by Google

In einem lateinischen Graduale zu Neustift bei Brixen, dessen Entstehung H. J. Hermann[1] zwischen 1442 und 1446 ansetzt, ist der Reiher von der Vogel-Drei (Nr. 61) unten links kopiert auf dem Titelblatt zur Commune Sanctorum.

Im Miroir de Salvation Humaine, einer 1448 datierten Handschrift von Jean Miellot ebenda (Ms. 9249–9250), ist fol. 41 r. der nach links schreitende Bär, wie er z. B. oben rechts auf der Drei (Nr. 88) vorkommt, und fol. 41 v. der erste Vogel von der Neun (Nr. 68) gleichseitig in ziemlich dürftigen Federzeichnungen kopiert[2].

Ebenso finden sich ein beschopfter Vogel aus der Sechs (Nr. 65), ein Bär und mehrere Rosen und Zyklamenblüten in einer von Hans Frauendorffer vom Dürrenstein in Österreich 1454 für Herzog Albrecht, Pfalzgrafen bei Rhein, Herzog zu Bayern, geschriebenen Handschrift: „Liber Alexandri de proeliis" auf der Stiftsbibliothek zu St. Gallen (Ms. 625) und zwei Reiher aus der Fünf (Nr. 64) in einer Livius-Übersetzung von demselben Jahre auf der Bibliothèque de l'Arsénal zu Paris[3].

Von der letztgenannten Handschrift kannte ich damals (1888) nur die Abbildung eines Blattes in dem Werk von Sommérard[4]. Seither lernte ich das betreffende Manuskript an Ort und Stelle kennen und vermag hier ergänzend noch mehr Benutzungen unseres Kartenspiels daraus anzuführen.

Die zweibändige Handschrift „Histoires Romaines" (Nr. 5087–5088) trägt auf fol. 345 r. des II. Bandes folgende elfzeilige Datierung:

Cy finent les bystores Rom-
maines abregies prinses sur
titus liuius sur lucan orose
aur suetone et sur autres
pluseurs aucteurs depuis la
fondation de rõme Jusques
au temps de constantin le
gñt empereur dicelle Ainsi
abregies et acheuees a hesdin
le XIXe Jour de nouembre
lan de grace mil iiiiÇliij.

Im I. Band finden sich auf fol. 221 v.[5] unten die beiden unteren Reiher von der Vogel-Fünf (Nr. 64), der linke gleich-, der rechte gegenseitig. Auf fol. 370 r. hat der seine Jungen tränkende Pelikan rechts im Rande Ähnlichkeit mit dem oben rechts befindlichen Vogel auf der Sechs (Nr. 65). — Im II. Band ist auf fol. 76 v. unten links im Rande der mittelste Reiher von der Vogel-Fünf (Nr. 64) gegenseitig, und rechts der auf der Vier (Nr. 62) oben links befindliche Reiher gleichseitig kopiert. Im Unterrand von fol. 162 v. erscheint das nach links gewendete, sich umsehende, liegende Rottier und der sich umblickende, liegende Hirsch nach rechts gekehrt, ersteres gegenseitig, letzterer gleichseitig nach den beiden Tieren der Mittelreihe der Neun (Nr. 80). Auf fol. 192 v.

[1] Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich (Leipzig 1905) I. Nr. 223. Kornätzung des erwähnten Titelblattes p. 225. Fig. 102.

[2] L., M. d. L. p. 9. Anm. 2.

[3] Jahrb. IX. (1888) p. 241–242.

[4] Les arts au moyen-âge. Série 4. Pl. XVIII.

[5] Dies ist das bei Sommérard abgebildete Blatt.

Digitized by Google

ist im Unterrand der Reiher von der Vogel-Fünf (Nr. 64) unten links gleichseitig, und der von derselben Karte unten rechts gegenseitig kopiert. Der schon auf fol. 76 v. benutzte mittlere Reiher der Fünf (Nr. 64) ist im Unterrand von fol. 275 r. ebenfalls gegenseitig wiederholt. Endlich findet sich der Reiher oben von der Drei (Nr. 61) gleichseitig auf fol. 319 r. unten links.

Unter den Miniaturen des Gebetbuches Erzherzog Albrechts VI. (gest. 2. Nov. 1463) in der Wiener Hofbibliothek (Ms. 1846) erscheint auf fol. 49 v. die Blumen-Dame B (Nr. 49) als Heilige mit einem flammenden Kelch in der Rechten und großem Scheibennimbus.

Der wilde Mann von der Mitte der Fünf (Nr. 53) ist ohne den Stock im Ornamentrand eines der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts angehörigen Manuskriptes im British Museum[1] oben rechts kopiert. Nach freundlicher Mitteilung von Campbell Dodgson finden sich ebendort von derselben Karte der Bogenschütze oben rechts auf fol. 13 oben rechts und der Lautenschläger unten links auf fol. 16 unten links. Eine nackte Frau mit langem Haar, die, im Profil nach rechts gekehrt, die Harfe spielt (fol. 39 unten rechts), soll nach demselben Gewährsmann sicher auf eine verschollene Karte des Spieles zurückgehen.

In dem Graduale des Illuminators Matthaeus von 1490—1491, Ms. 5011 der Wiener Hofmuseen, ist auf p. 125 unten der chimärische Hahn von der Vogel-Vier B (Nr. 63) mit verändertem Schwanz kopiert. Ebendort finden sich im Graduale des Ladislaus v. Sternberg von Jacob von Olmütz (c. 1500), Ms. 5001 der Wiener Hofmuseen, auf fol. 166 v. des I. Bandes der liegende und sich umblickende Hirsch von der Mitte der Neun (Nr. 80) und der sich am Kopf kratzende von derselben Karte unten rechts kopiert. Da letzterer gegenseitig und ohne Geweih erscheint, ist die Abhängigkeit freilich nicht so evident wie bei ersterem.

Auch im sogenannten Kuttenberger Cantionale vom Illuminator Matthaeus, Ms. 15501 der Wiener Hofbibliothek, erscheint fol. 62 v. unten rechts der schießende wilde Mann von der Fünf (Nr. 53) oben rechts, und auf fol. 95 r. der chimärische Hahn von der Vogel-Vier B (Nr. 63), und in der Erfurter Studentenmatrikel auf der königlichen Bibliothek daselbst im I. Band fol. 165 der liegende, sich nach links umblickende Hirsch.

In einem Horarium o. J. des bischöflichen Museums zu Haarlem findet sich in der Ornamentbordüre eines Blattes die ziemlich schwache gegenseitige Kopie des an seiner Vordertatze saugenden Bären[2], und in einem niederrheinischen Brevier der Hofbibliothek zu Darmstadt (Ms. 1968) ist ein chimärischer Schwan nach der ersten Figur von der Sechs (Nr. 65) kopiert[3]. In dem unfertigen Gebetbuch Herzog Eberhards I. im Barte auf der königlichen Bibliothek zu Stuttgart (Brev. Q. 1.) lassen sich ebenfalls mehrfache Benutzungen des Spiels neben Entlehnungen aus Stichen des Meisters ·E· ·S· und Kopien nach Schongauer nachweisen[4]. Verwendet sind auf fol. 1 und 51 v. der liegende Hirsch unten von der Drei (Nr. 75), dann auf fol. 4 v. der sich umblickende Damhirsch von der Vier (Nr. 76) unten rechts, fol. 11 r. der an seiner Tatze

[1] Additional Ms. 27697. Abgebildet bei G. F. Warner, Illuminated Manuscripts in the British Museum p. 94.

[2] Jahrb. XI. (1890) p. 54.

[3] Ibid.

[4] Jahrb. IX. (1888) p. 240.

saugeode Bär und fol. 75 r. der äsende Hirsch oben rechts von der Drei (Nr. 75), der auf der Rückseite desselbeo Blattes ooch einmal ohne Geweih durchgepaust ist. — In einem niederländischen Horarium der Bodleian Library zu Oxford (Douce Ms. 248) ist auf fol. 87 v. links im Rande der Reiher mit der Schlange gegenseitig nach der Vogel-Vier A (Nr. 62) und der sich am Knpfe kratzeode Hirsch von der Hirsch-Drei (Nr. 75) gleichseitig auf fnl. 151 v. kopiert[1]. — Der äsende Hirsch voo der Drei etc. findet sich gegenseitig noch im Matrikelbuch der Baseler Universität (1460—1565) unter dem Jahre 1505[2].

In einem Missale von 1495 io der Bihliothek der Metropnlitankirche zu Agram sind auf dem dritten der fünf mit Miniaturen gezierteo Blätter vier Tiere von der Neun (Nr. 80) kopiert, und zwar links am Rand der äseode Hirsch (nbere Reihe links) und das liegende Rottier (Mittelreihe links) und im Uoterrand rechts das liegende Reh (Mittelreihe rechts) und der Damhirsch (untere Reihe links). Das liegende Rnttier links in der Mittelreihe findet sich auch in einem großenteils von derselbeo Hand illuminierteo, undatierten Missale des Domschatzes ebenda fol. 9 im Unterrand rechts und fol. 10 mit verlängerten Ohren als Esel unten in der Geburt Christi.

Vier Hirsche und eine Ricke sind in den Miniaturen eines Antiphonars vnm Ende des XV. Jahrhunderts in der Kirche St. Laurent zu Estavayer am Neuchâteler See (vnl. III. fol. 1 im Unterrand) kopiert, und zwar die nach rechts schreitende Ricke links nach der Sechs (Nr. 77) unten links, drei Hirsche nach der Drei (Nr. 75), der sich den Kopf kratzeode oben links gegenseitig, und ganz rechts der große nach links schreitende nach dem Daus (Nr. 74)[3].

In einem Graduale der St. Jakobskirche in Brünn[4], dnssen Beschläge voo 1494 datiert sind, findet sich auf eioem Blatt mit der Auferstehung im Initial-R[5] unten links der an seiner Tatze saugendn Bär[6], auf einem anderen mit der Darstellung im Tempel im Rande rechts der nach links schreitende voo vnrn gesehene Lautenschläger nach dem Farbzeicheo vom Wilden-König A (Nr. 57) und darunter der Damhirsch von der Neun (Nr. 80). Auf einem dritten Blatt mit dem Tode Mariae im Initial-G entspricht die schreitende Löwin unten rechts gegenseitig der auf der Neun (Nr. 98) unten rechts hefindlichen, nur ist sie nicht aufgerichtet und hat eine Mähoe bekommen. Auch die drei Rosen im Rankenwerk scheinen vnm Spielksrten-Meister zu stammen. Der sich am Kopf kratzende Hirsch hegegnet nnch in den außerordentlich feinen Miniaturen eines wahrscheinlich nürnhergischeo Breviers vnm Anfang des XVI. Jahrhunderts in Maihingen auf fol. 45 r. unten rechts und in einem Psalterium des Dreifaltigkeitsklosters zu Brünn vom Jahre 1505 (Ms. 1770 der Wiener Hofbibliothek) auf fol. 1 rechts unteo,

[1] Jahrb. XVIII. (1897) p. 46.

[2] Ibid.

[3] Lichtdruck in Fribourg artistique VII. (1896) Pl. XXII.

[4] Perg. Hs., ausgestellt auf der Buchausstellung vnn 1898 im Mährischen Gewerbnmuseum, Kat. 367.

[5] Das Ms. ist nicht paginiert.

[6] Dasselbe oft kopierte Tier kommt unten links auf einem angeblich hurgundischen Antiphnnarblatt vnr. Lichtdruck hei R. Forrer, Unedierte Federzeichoungen, Miniaturen und Initialen des Mittelalters (Straßburg 1902) Taf. XV.

der äsende, nach links gewendet, in der gemalten Umrahmung eines aus einer Handschrift geschnittenen Einzelblattes bei L. Rosenthal in München. Dies die mir bekannt gewordenen Fälle von Benutzungen des Spiels in Handschriften.

Der Hirsch-Ober B (Nr. 83) ist kopiert in den nach 1449 entstandenen Wandgemälden im Speisezimmererker der landesfürstlichen Burg zu Meran[1], wo auch Stiche des Meisters der Liebesgärten und des •Ⓔ •ꝏ• benutzt sind. Am Anfang des ersten Bandes der vor 1456 gedruckten zweiundvierzigzeiligen Gutenberg-Bibel in der Wiener Hofbibliothek[2] findet sich der sich am Kopf kratzende erste Vogel von der Acht (Nr. 67) auf einer Ranke sitzend als kolorierte Federzeichnung[3].

In der roh gemalten Bordüre eines Schrotblattes mit der Darstellung Christi am Kreuz in Form des Monogrammes Jesu, das aus einem Venezianischen Missale von 1484 der Hof- und Staatsbibliothek zu München stammt und sich jetzt im Kupferstichkabinett daselbst befindet, sind mehrere Tiere dem Kartenspiel entlehnt, z. B. links der sich umblickende Löwe, das liegende, sich umblickende Rottier und der Schwan, rechts der Reiher und der kletternde Bär. Eines der liegenden und sich umblickenden Rottiere kommt auch im Unterrand eines Blattes im Speculum historiale des Vinc. Bellovacensis, einer Inkunabel von 1473 in der Universitätsbibliothek zu Budapest, vor[4].

In der Aesop-Ausgabe (Neapel, 13. Februar 1485), fol. 102 r. ist der dritte Reiher von der Vogel-Drei (Nr. 61) gegenseitig als Storch in der Fabel vom Storch und Fuchs kopiert.

Im Hortus sanitatis, Mainz 1491 (Hain 8944), finden sich der sich umblickende, nach rechts gekehrt sitzende Löwe (gegenseitig), der sich nach rechts umblickende, liegende Hirsch und der nach links schreitende Bär auf dem Titelholzschnitt zum Tractatus de animalibus vitam in terris ducentium kopiert, und der Storch mit der Schlange von der Vogel-Vier A (Nr. 62) gegenseitig auf dem Titelholzschnitt zum Tractatus de avibus.

Noch in einem Lyoner Druck von 1555[5] ist der Reiher unten rechts von der Drei (Nr. 61) genau von der Gegenseite für ein Initial-S in Holzschnitt kopiert.

Unter den Kupferstechern hat namentlich der Meister mit den Bandrollen sehr häufig Point-Figürchen aus dem Kartenspiel in seinen zusammengestohlenen großen Blättern verwendet, so auf dem Fünften Schöpfungstag (P. II. 13. 2.), auf der Erlösung der Welt durch Christi Kreuzestod (Rep. XVI. 46. 1.) und auf der Gregors-Messe

[1] Abbildung der Figur und der rechts davon befindlichen Gruppe bei v. Schoenherr, Geschichte und Beschreibung der alten landesfürstlichen Burg in Meran (Meran 1892) p. 47.

[2] Inc. 3. B. 14.

[3] Abbildung bei K. Faulmann, Illustrierte Geschichte der Buchdruckerkunst (Wien 1882) nach p. 140.

[4] Jahrb. XVIII. (1897) p. 46.

[5] Guillaume du Choul, Discours sur la castrametation et discipline militaire des Romains. Lyon 1555 p. 2 des Anhangs (Des bains et antiques exercitations Grecques et Romaines). Das Berliner Kabinett besitzt diese und eine spätere Ausgabe des Buches von 1557.

Digitized by Google

(Jahrb. XXI. (1900) p. 152. Anm. 1.). Auf der Madonna mit zwölf Engeln (P. II. 7. 1.) ist eine der Figurenkarten, die Blumen-Dame B (Nr. 49), benutzt. Von einer inferioren anonymen Kopie des Spiels aus der Schule des Spielkarten-Meisters wird weiter unten die Rede sein.

Im XVI. Jahrhundert hat Franz Brun in der Mitte eines Stiches mit vier Hirschen und zwei Rottieren (B. 103.) den sich am Kopf kratzenden Hirsch und das nach links gewendet liegende und sich umblickende Rottier, wie es auf der Sieben (Nr. 78) vorkommt, kopiert[1], und im XVII. (1618) finden sich in dem „Ernewrten Geschlechter Buch der löblichen deß Heiligen Reichs Statt Augspurg" vom jüngeren Hans Burgkmair und Heinrich Vogtherr der Hirsch-Ober B (Nr. 83) gegenseitig radiert als der Vertreter des Geschlechtes der Walther (Teil II. Nr. 67.) und der Raubtier-Ober (Nr. 102) in freier Weise für das Kostüm des Vertreters der Ulstett (Teil II. Nr. 78.) benutzt[2].

An Beispielen aus dem Bereich des Kunsthandwerks seien genannt: der gepreßte Ledereinband einer Schwabenspiegel-Handschrift im Germanischen Museum zu Nürnberg, auf dessen Rückseite vier Vögel von der Sechs (Nr. 65) und sieben von der Acht (Nr. 67) gleich- und gegenseitig kopiert sind[3], und der geschnittene Ledereinband einer deutschen Chronik von 1459 in der Bodleian Library zu Oxford (Ms. Douce 367) mit dem Blumen-Ober des Kopienspiels (L. 25. 57.), zu dem das Original des Spielkarten-Meisters bis jetzt nicht bekannt ist[4]. Ferner ein Kästchen von geschnittenem und vergoldetem Leder im Museum zu Clermont-Ferrand, auf dessen Schmalseite sich Hirsch und Einhorn von der Zwei (Nr. 74) gegenseitig finden[5], und ein ähnliches Kästchen in Nürnberg, das auf dem Deckel links den langschwänzigen, sich umblickenden Vogel von der Vier B (Nr. 63), sowie auf der linken Schmalseite den chimärischen Hahn von derselben Karte und den an der rechten Vordertatze saugenden Bären (diesen gegenseitig) zeigt. An der Vorderseite findet sich links neben einem springenden Einhorn die wilde Frau mit dem Schleier, gegenseitig zum Farbzeichen der Wilden-Dame (Nr. 56)[6]. Auf einem Hausaltärchen aus braun glasiertem, gebrannten Ton im Bayerischen Nationalmuseum zu München[7] finden sich links und rechts von der bekrönenden Figur Christi SS. Helena und Maria Aegyptiaca, erstere nach der Blumen-Dame B (Nr. 49), letztere gegenseitig nach der Wilden-Dame A des Kopienspiels (L. 23. 11.) kopiert.

Der äsende Hirsch von der Acht und Neun (Nr. 79 und 80) findet sich gleichseitig als Emailbild auf dem Mittelrund einer Glasschale im Louvre[8], und zwei emaillierte gotische Becher in den Wiener Hofmuseen, früher in der Schatzkammer, zeigen auf

[1] Jahrb. XVIII. (1897) p. 46.
[2] Ibid. p. 47.
[3] L., Kat. p. 27.
[4] Jahrb. XVIII. (1897) p. 47. Anm. 1.
[5] Ibid. p. 47. Das Einhorn steht rechts und der Hirsch links in einer Jagdszene mit vier Jägern und Hunden.
[6] Ibid.
[7] Saal 77. Kat. VI. Nr. 450.
[8] Musée des Objets d'Art du Moyen-Age et de la Renaissance. I. Zimmer (Fenstervitrine). Vergl. Jahrb. XVIII. (1897) p. 47.

Digitized by Google

der Außenseite unter allerlei Tieren in Farbenemail auch verschiedene, die den Spielkarten entlehnt sind[1]. Ich erkannte wegen der ungünstigen Aufstellung der Stücke nur drei Vögel von der Acht (Nr. 67), nämlich auf dem Becher Nr. 37 den in der Mitte der Karte rechts, den unten links und den in der Mitte oben. Die beiden ersteren kehren auf Nr. 40 wieder. Ferner den sich am Kopf kratzenden Hirsch von der Drei (Nr. 75) und das sich nach rechts umblickende, liegende Rottier von der Sieben (Nr. 78) etc., letzteres auch auf Nr. 40.

[1] Jahrb. XVIII. (1897) p. 47. Der Knauf und das Innere, der Deckel mit dem österreichischen Wappen und der Jahreszahl 1565 sind spätere Zutat. Lichtdrucke bei v. Schlosser, Ausgewählte Gegenstände der Kunstindustriellen Sammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses (Wien 1901) Taf. VIII. Fig. 2—3.

Digitized by Google

SCHULE DES MEISTERS DER SPIELKARTEN

Die kleine Gruppe von Kupferstichen, die ich hier unter dem Gattungsnamen der „Schule des Spielkarten-Meisters" vereinige, setzt sich aus Arbeiten zusammen, die entweder dem Meister der Spielkarten in Zeichnung und Technik sehr nahe stehen, ohne daß man sie doch ihm selbst zuschreiben könnte, wie die Anbetung der Könige in Dresden (Nr. 2), der Krucifixus der Wiener Hofbibliothek (Nr. 3), die offenbar von ein und derselben Hand herrührende Geburt in London (Nr. 1) und die vier Passionsblätter in Darmstadt, München und Wien (Nr. 7–10), oder aus solchen, die augenscheinlich nach verschollenen Originalen des Spielkarten-Meisters kopiert wurden und sich keiner bestimmten Künstlerindividualität zuweisen lassen. Hierzu gehören namentlich die beiden Madonnen (Nr. 11 und 12), der heilige Michael (Nr. 15), bei dem die einstige Existenz einer gegenseitigen Vorlage noch durch die Federzeichnung im British Museum und die Benutzung Gerard Davids sowie eines nordischen Bildschnitzers bezeugt wird, die Allegorie der Weibermacht (Nr. 16), von der ebenfalls eine gegenseitige Zeichnung in Agram existiert, und die zwar sehr schwache, aber wahrscheinlich schon vor 1441 gestochene Passionsfolge (Nr. 4–6). Endlich habe ich auch das sogenannte „Kopienspiel" (Nr. 20–85) hier und nicht beim Original des Spielkarten-Meisters eingereiht, weil es nicht durchweg aus Kopien der Originalkarten besteht, sondern auch mit Benutzung der Kartenspiele vom Meister ·𝔈·𝔖· zusammengestellt ist. Es enthält überdies Karten oder Points nach verschollenen Originalen, die eine selbständige Beschreibung und Numerierung nötig machten.

Digitized by Google

NEUES TESTAMENT

1 DIE GEBURT CHRISTI

Taf. 10 Nr. 25

Maria kniet nach links gewendet und betet das nackt vor dem Stall in einer Strahlenglorie liegende Jesuskind an, das sein linkes Händchen auf die Brust legt und das rechte von sich streckt. Beide haben Strahlen- und Scheibennimben, das Kind mit eingefügtem Kreuz. Hinter Maria steht Joseph gegen rechts gewendet und auf seinen Stab gestützt. Links im Stall die Köpfe von Ochs und Esel. Rechts hinter Felsen erscheinen zwei Hirten, denen der am Himmel schwebende Engel den Weg zeigt, indem er mit der Linken nach vorn weist und in der Rechten ein Spruchband mit den Worten: ecce nuncio vobis in gotischer Minuskel hält. Im Hintergrund links unter einem Strohdach die Schafe der Hirten und rechts einige Gebäude. Der Vordergrund ist mit Gras und einzelnen Pflanzen bedeckt. Kreiseinf.

61 mm. Durchm. Einf.

Evans, Add. n. 268. — Willshire, Cat. II. 55. G. 9. — Jahrb. XVIII. (1897) p. 57. a. (L.)
LONDON (Ausgezeichneter Abdruck mit angesetztem viereckigen Rand).
Schöne Arbeit von derselben Hand wie die Passionsfolge (Nr. 7—10) und von gleich tiefschwarzem Druck.

2 DIE ANBETUNG DER KÖNIGE

Maria sitzt mit perlengezierter Stirnbinde und über die Schultern herabfallendem Haar in der Mitte des Stalles vor der Krippe und hält mit beiden Händen das auf ihrem Schoß sitzende nackte Kind. Sie wendet das Haupt dem rechts vor ihr knieenden König Melchior zu, der, mit langem Bart und spärlichen Locken, dem Kinde eine Kassette mit Gold reicht. Seine bekrönte Kopfbedeckung liegt vor ihm am Boden. Links kniet Balthasar, ebenfalls bärtig, die Krone auf dem langen Haar, und das Myrrhengefäß haltend. Sein Rock ist mit Hermelin verbrämt

Digitized by Google

und wie der Melchiors mit Perlen und Edelsteinen gezlert. Hinter ihm neigt sich der bartlose König Kaspar mit Turban und Krone, in langem, pelzbesetztem Rock, die Weihrauchbüchse in Händen. Rechts unter dem Schutzdach des Stalles neben dem auf dem Feuer stehenden Kochtopf und dem Salzbehälter an der Wand schaut Joseph, mit einer Kapuze auf dem bärtigen Haupt, in der Linken den Kochlöffel und die Rechte an der Stirn, erstaunt auf die Gruppe vor sich. Maria und das Jesuskind haben Scheibennimben, letzteres mit eingefügtem Kreuz. Links in der Ferne die Türme von Jerusalem.

160 : 117 mm. Pl.

H., N. N. I. 304. 39. — Kunstblatt 1850. 221. t. (Passavant.) — P. II. 3t. App. 52. und 264. 3. — Rep. X. (1887) p. 128. (W. Schmidt) und XV. (1892) p. 425. (L.) — Jahrb. XVIII. (1897) p. 57. b. (L.)

Kupferlichtdruck I. Ch. G. 1891. Nr. 32. (Dresden.)

DRESDEN (Vorzüglicher Abdruck von grauschwarzer Farbe auf stark vergilbtem und fleckigem Papier).

Passavant beschreibt dies hervorragend wichtige Blatt doppelt, einmal im Appendix zum Meister mit den Bandrollen und dann unter den sogenannten Anonymen der Schule van Eyck. Im Kunstblatt hatte er es bereits mit mehr Berechtigung dem Meister der Spielkarten zugewiesen, wie es später auch W. Schmidt tat. Die technische Behandlung entspricht mit ihren kurzen, meist vertikal laufenden Strichelungen, die nur in den tiefsten Schatten des Hintergrunds Querlagen zeigen, am meisten der Manier des Spielkarten-Meisters. Die Zeichnung der Figuren ist im allgemeinen vortrefflich, und die Gewandungen sind flüssig und ohne Knickfalten. Dennoch scheint mir die Bildung der Extremitäten zu schwach, um den Stich für den Meister selbst in Anspruch nehmen zu können. Meine Zuweisung des Blattes an den Stecher der heiligen Anna selbdritt (P. II. 86. 26)[1] läßt sich nicht aufrecht erhalten. Letztere gehört vielmehr dem schwächeren Meister der Nürnberger Passion an. Im Text der t. Ch. G. wird der Stich wieder dem Bandrollen-Meister zugeschrieben, mit dem er natürlich gar nichts zu tun hat. Er nimmt, auch wenn sein Urheber nicht zu ermitteln ist, einen wichtigen Platz unter den frühesten Kupferstichen ein.

3 CHRISTUS AM KREUZ

Der dornengekrönte Heiland hängt, etwas nach links gewendet, am Kreuz, über dem ein Zettel mit dem Minuskeltitulus befestigt ist. Links steht Maria, mit beiden Händen ein Ende ihres Schleiers haltend, dahinter der bärtige Longinus, der mit der Lanze die Seite Christi

Taf. 10 Nr. 24

[1] Rep. XV. (1892) p. 425.

Digitized by Google

durchbohrt und mit der Linken auf seine blinden Augen zeigt. Rechts Johannes, in der Linken ein Buch und die Rechte an die Wange gelehnt, emporblickend. Hinter ihm steht der bekehrte Hauptmann, die Linke am Schwertgriff und mit der Rechten ein Spruchband haltend, auf dem die Minuskellegende: uere filius dei erat[1]. Der die Füße des Heilands durchbohrende Nagel steht weit heraus, vor dem Kreuz liegt links ein Knochen. Die drei Hauptpersonen haben Strahlen- und Scheibennimben, Christus mit eingefügtem Kreuz. Einf.

84 : 63 mm. Einf.
90 : 67 mm. Pi.

Fr. v. B. 1506. — Rep. X. (1887) p. 129. (W. Schmidt.)
Photographie von S. Schramm in Wien. (Wien H.)
WIEN, H. (Ausgezeichneter Abdruck mit breitem Rand).

W. Schmidt führt dies hervorragend schöne Blatt als unbeschrieben unter den dem Spielkarten-Meister verwandten Stichen auf. Nach dem Stil der Zeichnung, der Behandlung des Faltenwurfs und der ungewöhnlichen Darstellungsweise scheint der Stich von hohem Alter (um 1440). Die Typen sind sehr anmutig und die technische Ausführung ungemein zart.

4–6 DIE PASSION

3 Blatt aus einer Folge. Christus trägt ein Kreuz, bald mit, bald ohne Strahlen im Nimbus. Einf.

Rep. XII. (1889) 346. bei 144. (L.) — Jahrb. XVIII. (1897) p. 57. c—e. (L.)

4 CHRISTUS VOR PILATUS

Der Heiland, ohne Strahlen im Nimbus, wird von rechts her durch fünf Juden in verschiedener Kleidung hereingeführt. Links thront Pilatus in pelzverbrämter Schaube, eine Kappe auf dem bärtigen Haupt. Hinter ihm ein Diener mit rundem Hut, links der Hund mit dem Knochen. Unter dem zinnenbekrönten Baldachin des Thrones hängt ein mit Rosetten gemusterter Teppich herab. Zimmerdecke und Baldachin sind mit schwarzen und weißen Dreiecken bedeckt. Hinter

[1] Das von Fr. v. B. zitierte i(ſt) am Schluß der Legende ist mit Tinte hinzugefügt.

Christus ein großes Rundbogenfenster und rechts eine ebensolche Tür. Die Wände dazwischen sind mit Blattornament überzogen.

87 : 61 mm. Einf.

W. u. Z. II. 379. 447. — L., Kat. 10. 3. — Rep. XII. (1889) 347. bei 144. (L.) — Jahrb. XVIII. (1897) p. 57. c. (L.)

Kupferlichtdruck im Kat. d. Germ. M. Taf. IV. Nr. 9. (Nürnberg.)

Aukt. T. O. Weigel. (Leipzig 1872) 6 Tlr. an das Germanische Museum.

MÜNCHEN, H. u. St. (Ausgezeichneter Abdruck, teilweise mit Grün, Zinnober, Braun, Blau, Gelb und Karmin koloriert, der Nimbus vergoldet und der Rand außerhalb der Einf. mit Zinnober bemalt. Er klebt auf fol. 32 v. einer Hs. aus Tegernsee [1], die darüber eine sorgfältig gesebriebene Datierung: „Tegernsee 1454" trägt. Dieselbe Jahreszahl findet sieh auf fol. 86 v.) — NÜRNBERG (Abdruck mit breitem Rand, aber nur unten sichtbarem Platteneindruck. Im Unterrand drei unverständliche Zeichen mit Tinte. 1872. S. Weigel).

5 DIE GEISSELUNG

In einer zinnenbekrönten, offenen Halle, die vorn auf zwei dünnen Säulchen ruht, steht der Heiland, nach rechts gewendet und das Haupt nach links zurückneigend, an der Martersäule. Drei Schergen geißeln ihn. Der vorderste links, vom Rücken gesehen, in gezaddeltem Rock, holt mit der Rute zum Schlage aus, der andere zerrt ihn an den Haaren, und schwingt in der Linken die Geißel, ebenso der dritte rechts. Hinter der Mittelsäule ein verbleites Rundbogenfenster. Geschachter Fußboden.

87 : 62 mm. Einf.

I. Vor der am rechten Kontur der Brust des Schergen mit der Geißel links und vor der zwischen den Zaddeln des Rockes bei dem mit der Rute. Das Kreuz im Nimbus Christi reicht bis zu dessen Rand.

II. Retuschiert, die meisten Strichlagen grob verstärkt, so daß der Stich auf den ersten Blick wie eine Kopie aussieht. Das Kreuz im Nimbus reicht nicht bis zum Rand.

P. II. 42. 18 Cop. — Willshire, Cat. II. 59. G. 21. — Jahrb. XVIII. (1897) p. 57. d. (L.)

Photographiert 1899 im Dresdner Kabinett. (I. Nonnberg.)

Aukt. Ackermann (Leipzig 1853) 2 Tlr., jetzt in London.

[1] Cod. lat. 19, 352.

LONDON (I. Ausgezeichneter Abdruck. 1859. S. Ackermann). — Kloster NONNBERG bei Salzburg (I. Sehr schöner Abdruck, koloriert mit Karmin, Lichtgrün, Blau, Gelb, Braun und Grau, mit breitem Rand[1], aus einer oberdeutschen Hs., von der noch 15 Zeilen in tergo lesbar sind). — PARIS (II. Matter Abdruck, oben vergilbte Schriftreste).

Von Passavant nach dem Londoner Exemplar irrig als Nachahmung der Geißelung aus der Passion des Meisters ·𝔊·𝔖· (B. 18), von Willshire als unbeschrieben aufgeführt.

6 DIE DORNENKRÖNUNG

In einer Halle, die ziemlich genau der auf dem vorhergehenden Blatt entspricht, nur daß die Mittelsäule und die niedrigen Seitenwände unten fehlen, auch das Fenster hinten in eine Tür verwandelt ist, sitzt der Heiland in langem Gewand und Mantel auf einem lehnenlosen Steinsitz. Zwei Schergen flechten ihm mit Stäben die Dornenkrone aufs Haupt, zwei andere packen ihn an den Schultern, und ein fünfter kniet vorn zur Linken und lüftet seine Kappe.

87 : 62 mm. Einf.

I. Der linke Fuß des vorderen Schergen rechts ist zugespitzt. Vor der = in der rechten Hälfte der ersten weißen Quader in der zweiten Reihe von unten und in der linken Hälfte der letzten weißen in derselben Reihe.

II. Retuschiert. Die meisten Schraffierungen grob verstärkt, und der linke Fuß des Schergen abgerundet.

Rep. XII. (1889) 346. 144. (L.) — Jahrb. XVIII. (1897) p. 57. e. (L.)
Photographie von W. Hoffmann in Dresden. (I. Darmstadt.)
Aukt. Praun (Nürnberg 1802)[2], Stengel (München 1825) an v. Nagler, jetzt in Berlin.
BERLIN (II. In tergo 2 lateinische Schriftzeilen und ein mit der Feder gezeichnetes gotisches Blatt. S. Praun, Stengel, v. Nagler). — DARMSTADT (I.)

[1] Obgleich das Exemplar mit dem Rande 111 : 79 mm. Bl. mißt, ist der Plattenеindruck nur auf zwei Seiten sichtbar, und zwar links 8, unten 7 mm. von der Einf. entfernt.

[2] Nr. 1: „Un Christ couronné d'épines, assis dans une chapelle gôthique, et entouré de quatre bourreaux. 8 vo." Obgleich der Kat. Praun nur von vier Schergen spricht, ist doch wohl dieser Stich gemeint, und es dürfte sich um das jetzt in Berlin befindliche Exemplar handeln.

Digitized by Google

Ich habe im Kat. des Germ. M. das einzige mir damals bekannte Blatt dieser Folge (Nr. 4.) dem Meister von 1462 zugeschrieben, vermag aber nach Bekanntwerden der anderen Blätter diese Zuweisung nicht aufrecht zu halten. Im Jahrbuch sind die drei Stiche als Arbeiten eines sehr schwachen niederrheinischen Künstlers aufgeführt, der der Richtung des Spielkarten-Meisters angehört. Ob es sich um gegenseitige Kopien nach besseren Vorbildern handelt, wie man aus dem linksseitigen Agieren der Knechte auf Nr. 5 schließen könnte, bleibt vorerst eine offene Frage. Über eine kolorierte Federzeichnung nach Nr. 4 aus einer oberdeutschen Hs. von 1441 im Germanischen Museum habe ich im Jahrb.[1] berichtet und auf die Möglichkeit einer Datierung der Folge oder ihres Vorbilds durch dieselbe hingewiesen. Derselbe Stich findet sich in einer zweimal von 1454 datierten Hs. aus Tegernsee, ohne daß es sich beweisen ließe, ob er schon vorher oder erst nachträglich eingeklebt wurde.

7–10 DIE PASSION

4 Blatt aus einer Folge. Die heiligen Personen haben ziemlich kleine Strahlen- und Scheibennimben, Christus in dem seinen ein Strahlenkreuz. Einf.

Fr. v. B. 1504–1504 a. — Rep. X. (1887) p. 129. (W. Schmidt.) und XII. (1889) 345. bei 142. (L.) — Jahrb. XVIII. (1897) p. 57. f–i. (L.)

7 CHRISTUS AM ÖLBERG

Der Heiland kniet, nach rechts gewendet, vor dem Felsen, auf dem ihm der Engel mit dem Kreuz erscheint. Links hinter ihm sitzen oder liegen die drei schlummernden Jünger. Ein geflochtener Zaun umgibt im Halbkreis den Garten, dahinter zwei größere und zwei kleinere Bäume. Rechts am Fuße des Ölbergs und im Vordergrund Rasen. Taf. 10 Nr. 26

91 : 62 mm. Bl.: Einf.

Rep. XII. (1889) 345. 142. (L.) — Jahrb. XVIII. (1897) p. 57. f. (L.)
Photographie von W. Hoffmann in Dresden. (Darmstadt.)
DARMSTADT (Prachtvoller Abdruck, oben verschnitten).

8 CHRISTUS AM KREUZ

Der Heiland hängt, gegen links gewendet, an dem ägyptischen Kreuz, dessen Minuskeltitulus oben auf einem Zettel angebracht ist. Links Taf. 10 Nr. 27

[1] XVIII. (1897) p. 57.

Digitized by Google

steht Maria, in Profil gesehen, die Hände zusammenlegend, und hinter ihr ganz links die weinende Magdalena, die Rechte gegen das Gesicht erhoben, rechts Johannes mit dem Schreibzeug am Gürtel und der bekehrte Hauptmann, in der Rechten einen Zettel mit der Minuskellegende: vere filius dei erat iste haltend, in gezaddeltem Rock und mit flacher Mütze.

87 : 63 mm. Bl.

B. X. 6. 10. — Fr. v. B. 1504. — P. II. 220. 73. — Rep. XII. (1889) 346. a. (L.) — Jahrb. XVIII. (1897) p. 57. g. (L.)

Photographie von S. Schramm in Wien. (Wien, H.)

WIEN, H.[1] (Ausgezeichneter Abdruck, auf drei Seiten verschnitten, besonders links und rechts. Die oberen Ecken abgeschrägt.)

9 DIE GRABLEGUNG

Taf. 10 Nr. 28

Der Leichnam wird von den rechts hinter dem Sarkophag stehenden Johannes und Joseph von Arimathia, mit Kapuze und Tasche, ins Grab gelegt. Nicodemus hält die Füße. Hinter dem Sarg neigt sich Maria mit einem bärtigen Jünger, und dahinter bemerkt man noch drei heilige Frauen, von denen die hinter Maria befindliche Strahlen im Nimbus hat. Von den fünf Männern tragen nur Christus und Johannes Nimben.

67 : 63 mm. Bl.: Einf.

Rep. XII. (1889) p. 346. b. und XIV. (1891) 17. 23. (L.) — Jahrb. XVIII. (1897) p. 57. h. (L.)

Photographiert 1900 im Dresdner Kabinett. (München, H. u. St.)

MÜNCHEN, H. u. St. (Schwacher Abdruck, oben stark verschnitten. Er klebt auf fol. 254 r. einer lateinischen Hs. aus Kloster Indersdorf in Oberbayern)[2].

9 a GEG. SCHROTSCHNITTKOPIE

Mit nur vier das Grab umgebenden heiligen Personen: Maria, Johannes Petrus und Joseph von Arimathia, in der Pfisterschen Inkunabel der Münchener Hof- und Staatsbibliothek.

104 : 77 mm. Einf.

[1] Nicht in der Albertina, wie Passavant angibt.

[2] Clm. 7836.

Schreiber 2364. — Dodgson, Cat. I. 173. B. 4. (5.)
BERLIN[1] — LONDON — MÜNCHEN, H. u. St.[2]

10 DIE AUFERSTEHUNG

Taf. 10 Nr. 29

Der Heiland steigt, von vorn gesehen, mit dem Mantel bekleidet, das Siegespanier in der Rechten und mit der Linken Segen spendend aus dem Sarkophag, auf dessen beiseite geschobenem Deckel rechts ein betender Engel sieht. Drei schlummernde Wächter, die beiden vorderen mit Schwert und Helmbarte bewaffnet, umgeben das Grab. Felsiger Boden.

90 : 62 mm. Bl.: Einf.

Fr. v. B. 1504 a. — P. II. 222. 88. — Rep. XII. (1889) p. 346 c. (L.) — Jahrb. XVIII. (1897) p. 57. i. (L.)

Photographiert 1901 im Dresdner Kabinett. (Wien, H.)

WIEN, H.

Der Heiland und der Krieger rechts vor dem Grabe scheinen nach diesem Stich von der Gegenseite kopiert zu sein auf einem Pasticcio in Frankfurt a. M. P. II. 16. 15.[3], wenn nicht beiden ein gemeinsames Urbild zu Grunde liegt. Nach dem Wiener Stich ist wohl auch das achteckige Perlmutterrelief im Bayerischen Nationalmuseum kopiert, das ich früher[4] für eine Kopie nach dem Frankfurter Blatt hielt, weil dort der Engel auf dem Sargdeckel fehlt und ein vierter Wächter hinzugefügt ist. In beiden Punkten weicht die Frankfurter Fälschung von dem Wiener Stich und dem Münchner Relief ab. Dasselbe gilt von der gegenseitigen Schrotschnittkopie (Nr. 10 a), die sicher nach dem Wiener Stich und nicht nach dem Frankfurter gefertigt wurde.

10 a GEG. SCHROTSCHNITTKOPIE

Ohne den Engel und den dritten Wächter in der von Pfister gedruckten Inkunabel der Hof- und Staatsbibliothek zu München[5] auf Blatt 16.

101 : 75 mm. Einf.

[1] Hs. 35.

[2] Cim. 62 h.

[3] Vergl. das Verfassers M. d. L., p. 23. bei 17 a.

[4] Sssl 18. Vitr. 7, K. VI. 1484. — Rep. XIV. (1891) p. 394. bei Nr. 175. (Photographie von Hanfstaengl Bl. 44.) Die Darstellung ist gegenseitig. Statt des hockenden Wächters links vor dem Grabe liegt rechts ein anderer auf dem Bauche, sein Schwert unter dem Arm. Der Heiland ist nicht ganz von vorn gesehen, sondern wendet das Haupt gegen rechts. Der Wächter links hat eine Helmzier und hält in der Rechten eine Helmharte aufrecht, auch der rechts hinter dem Grabe hat eine Waffe. Am Deckel des Grabes, dessen oberer Rand vorspringt, ist ein Ring sichtbar.

[5] Cim. 62 h.

Digitized by Google

L., Kat. p. 12. — Rep. XIV. (1891) p. 394. bei Nr. 175. — Schreiber 2376. — Dodgson, Cat. I. 174. B. 4. (7.)

Strichätzung bei Muther, Bücherillustration II. Taf. 1. (München, H. u. St.)

BERLIN — LONDON — MÜNCHEN, H. u. St. — NÜRNBERG — OXFORD

Die beiden Schrotkopien Nr. 9 a und 10 a finden sich in einem oberdeutschen Manuskript des Berliner Kupferstichkabinetts[1] mit 14 eingeklebten Schrotblättern. Die Abdrücke sind älter als jene der Pfisterschen Inkunabel in München, weil sie an den Ecken noch keine Nagellöcher zeigen. Der handschriftliche Text in tergo entspricht dem gedruckten der späteren Ausgaben.

Die Stichweise dieser Folge ist kräftig und sicher, die Zeichnung der etwas gedrungenen Figuren recht gut, und die Typen sind nicht ohne Anmut. Der Druck ist tiefschwarz. Von derselben Hand rührt die Geburt Christi (Nr. 1) her. — Fr. v. Bartsch, Passavant und Schmidt kannten nur die beiden Wiener Blätter. Letzterer führt sie mit Recht unter den dem Spielkarten-Meister verwandten Stichen auf und sagt, sie seien recht schön und des Meisters selbst nicht unwürdig. Passavant hält sie für niederdeutscher Herkunft.

MARIA

11 DIE SITZENDE MADONNA MIT DEM KINDERLAUFSTUHL UND DEM ENGEL

Die heilige Jungfrau sitzt nach links gewendet auf einem Kissen und hält das nackte Jesuskind, das mit der Schnur ihres Mantels spielt. Sie neigt das Haupt gegen die rechte Schulter, und ihr langes, durch ein Stirnband gehaltenes Haar fließt in breiten Strähnen über den Mantel herab, der sich in weiten Faltenmassen über den Rasen ausbreitet. Mutter und Kind haben Strahlen- und Scheibennimben. Links hinter Maria sitzt ein Engel, auf einen Kinderlaufstuhl gelehnt, und betrachtet, das Haupt mit einem Stirnband auf die linke Schulter neigend, die Madonna.

87 : 69 mm. Bl.

P. II. 225. 106. — Rep. X. (1887) p. 128. (W. Schmidt.) — Schmidt, Inkunabeln Nr. 1. — Z. f. b. K. XXIII. (1888) p. 146. (L.) — Rep. XII. (1889) p. 83. (v. Seidlitz.) — Jahrb. XVIII. (1897) p. 52. (L.)

Lichtdruck bei Schmidt, Inkunabeln Taf. II. Nr. 1. (München.) — Photographiert 1899 im Dresdner Kabinett. (München.)

[1] Hs. 35.

Digitized by Google

MÜNCHEN (Schwacher, wohl schon retuschierter Abdruck, koloriert mit Braun, Zinnober, Gelb, Grün, Blaßrot, Lichtblau und Fleischfarbe. W. 51 mm. hohes Kreuz, Fragment, wahrscheinlich von einem Ochsenkopf).

Dies anmutige Blättchen, das W. Schmidt dem Spielkarten-Meister selbst zuschreiben möchte, wenn der Abdruck auch von der stark abgenützten und retuschierten Platte herrühre, scheint mir eher nach einem verschollenen Original des Meisters kopiert, auf das auch der nachfolgende größere Stich (Nr. 12) und der Holzschnitt (Nr. 12 a) zurückgehen dürften. Vielleicht sind die engen Querschraffierungen, die derben und unsicher, bei den Nimben sogar eckig gezogenen Konturen dem Retuscheur der Platte zuzuschreiben. Auch W. v. Seidlitz hält die Zuweisung des Stiches an den Spielkarten-Meister nicht für überzeugend.

12 DIE SITZENDE MADONNA MIT DER MONDSICHEL ZU FÜSSEN, DEM KINDERLAUFSTUHL UND DEM ENGEL

Die heilige Jungfrau sitzt, nach links gewendet, auf einem großen Kissen am Boden und hält mit beiden Händen das nackte Jesuskind mit Kreuz- und Scheibennimbus. Ein Stirnband mit drei Rosetten ziert ihr Haar und das Haupt umschließt ein Scheibennimbus, von dem glorienartig lange schwertförmige Strahlen ausgehen. Links zu ihren Füßen, halb vom Mantel verdeckt, die Mondsichel. Auf derselben Seite lehnt etwas weiter zurück ein Engel auf einem Kinderlaufstuhl. Am Boden Gras und allerlei Pflanzen.

125 : 119 mm. Pl.

N., K.-L. IX. 25. 106. — P. II. 225. 107. — Rep. X. (1887) p. 129. (W. Schmidt.) — Jahrb. XVIII. (1897) p. 53. (L.)

R. Weigels Kunstlagerkat. (Leipzig 1838) Nr. 7885 d:5 Tlr. — Aukt. Meyer-Hildburghausen (Leipzig 1858) 7 Tlr. — Lampe (Leipzig 1862) 21 Ngr., seit 1869 in der Wiener Hofbibliothek.

WIEN, H. (1869. S. S. Meyer-Hildburghausen und Lampe).

Neuerer Abdruck einer alten Platte, in der man unten links ein kleines Loch bemerkt. Der Stich, den Nagler dem Meister ·𝔈 ·𝔖· zuschreibt, und den Passavant als „in seinem Stil, aber von roher Ausführung" bezeichnet, hat keinerlei Zusammenhang mit ·𝔈 ·𝔖·. Schmidt möchte ihn für eine Kopie nach Nr. 11 halten, die er dem Spielkarten-Meister selbst zuschreibt. Ich glaube jedoch eher, daß beide Blätter nach einem verlorenen Original des Meisters kopiert sind[1], wenn nicht das Wiener Blatt selbst ein durch Retusche völlig entstelltes Original ist. Es entspricht im allgemeinen

[1] Die Wiener Kopie könnte dann etwa vom Meister von 1462 herrühren.

Digitized by Google

dem kleineren Stich Nr. 11[1]. Hinzugefügt sind die Pflanzen am Boden, das Kissenmuster, die Strahlenglorie um den Nimbus, die Mondsichel, drei Rosetten am Stirnband Mariae und eine an dem des Engels. Das Kind hält eine Blume.

12 a GEG. HOLZSCHNITTKOPIE

123 : 87 mm. Bi.

Schmidt, Inkunabeln bei Nr. 1. — Schreiber 1124.

WIEN, H.

Schmidt und Schreiber halten den Holzschnitt für eine Kopie nach dem Wiener Stich. Ich möchte ihn, wie schon erwähnt, nur auf das gleiche Urbild wie diesen zurückführen. In einigen Punkten stimmt er mit Nr. 12, d. h. die Strahlen um den Nimbus Mariae, die drei Rosetten an ihrem Stirnband, die Pflanzen oder doch Grashalme am Boden sind vorhanden, in anderen steht er aber Nr. 11 näher. Wie dort spielt das Kind mit der Manteischnur Mariae, die Mondsichel, das Kissenmuster und die Rosette am Stirnband des Engels fehlen.

13 DIE MADONNA MIT DER BLUME UND DEM VOGEL AUF DER MONDSICHEL

Die heilige Jungfrau mit Schleier und Bügelkrone steht, von vorn gesehen, auf der Mondsichel und neigt das von einem kleinen Strahlennimbus umschlossene Haupt ein wenig nach links. Sie hält das nackte Jesuskind mit Strahlenkreuznimbus auf dem rechten Arm und reicht ihm mit der Linken eine Blume (Rose?), auf der ein Vogel sitzt, und nach der der Knabe mit beiden Händchen greift. Eine bis zur Schulterhöhe reichende Strahlenglorie umgibt die Madonna. Der Rasen ist mit verschiedenen Blumen bedeckt, unter denen links eine sehr naturalistisch dargestellte Kornrade besonders auffällt.

138 : 101 mm. Pl.

P. II. 224. 105. — Rep. X. (1887) p. 128. (W. Schmidt.) — Schmidt, Inkunabeln Nr. 2. — Z. f. h. K. XXIII. (1888) p. 146. (L.) — Rep. XII. (1889) p. 83. (v. Seidlitz.) — Jahrb. XVIII. (1897) p. 57. k. (L.)

Lichtdruck bei Schmidt, Inkunabeln Taf. I. Nr. 2. (München.)

MÜNCHEN (Schwacher Abdruck, teilweise hinß koloriert mit Gelb, Grün, Zinnober Braun, Rötlichviolett und Fleischfarbe. W. Wage im Kreis).

[1] Dieser ist nicht gegenseitig, wie Schmidt aus der ungenauen Beschreibung Passavants schließt.

Gute Arbeit, in Technik und Zeichnung dem Spielkarten-Meister sehr nahestehend, an den auch die schielenden Augen erinnern. Schmidt schreibt sie ihm selbst zu, indem er die Verstärkung der Konturen und die Querschraffierungen in den tiefsten Schatten durch Retusche erklärt. In letzterem Punkte hat er wahrscheinlich Recht, doch ist es mir angesichts der ziemlich mangelhaften Zeichnung (man vergleiche besonders die Hände der Maria) nicht möglich, an die Eigenhändigkeit der Ausführung zu glauben. Auch v. Seidlitz teilt diese Ansicht. Vielleicht geht der Stich auf ein verschollenes Original des Spielkarten-Meisters zurück.

MÄNNLICHE HEILIGE

14 ST. GEORG

Der Ritter in voller Rüstung, mit Schnurrbart und einem reiherstutzgezierten Wulst auf dem lockigen Haar, sprengt mit eingelegter Lanze nach rechts und stößt die Spitze dem Drachen, der den Kopf zurückwendet, in den Rachen. Rechts kniet etwas höher und nach links gewendet die betende Prinzessin mit einer Krone auf dem Haupt und dem Lamm an der Seite. Im Hintergrund die Königsburg, ein stattlicher, von Mauern umgebener Gebäudekomplex. Vom Obergeschoß des Schlosses schaut das Königspaar dem Kampfe zu, und rechts innerhalb der Mauer steht ein Wächter. Auf derselben Seite erhebt sich hinter dichtem Wald eine Kirche. In dem Wald zur Linken vor der Burg bemerkt man drei kleine Männer, von denen der vorderste mit Schild und Lanze nach rechts gegen den zweiten anstürmt. Von letzterem sieht man nur den bärtigen Kopf und den rechten Arm mit einer Keule aus den Zweigen ragen. Der Dritte, ebenfalls bärtig, steht links und stößt ins Horn. Den feisigen Vordergrund, der mit einzelnen Pflanzen und Bäumchen bedeckt ist, beleben verschiedene Tiere: links sitzt ein Häschen, vor dem Pferd steht ein Löwe, und ein Bär wälzt sich auf dem Rücken. Rechts neben einem Bach, an dem ein Weidenbaum steht, sieht man zwei Windhunde und einen zweiten Bären sowie einen Widder, der neben dem Drachen am Felsen emporklimmt.

245 : 188 mm. Bl.

P. It. 231. 149. — Jahrb. XVIII. (1897) p. 52. (L.)
Photographie. (Basel.)

BASEL (Abdruck von der retuschierten Platte, die an den vier Ecken Nagellöcher zeigt. Der Plattenrand nur links nicht sichtbar. W. Weintraube mit durchgebendem Mittelstiel).

Ich hatte im Jahrbuch a. a. O. die Möglichkeit, daß dieser Stich vom Spielkarten-Meister selbst herrühre und nur von anderer Hand retuschiert sei, offen gelassen, aber schon auf gewiße Schwächen in der Zeichnung sowie auf eine sonderbare Willkür in den Größenverhältnissen der Figuren hingewiesen. Max Geisberg macht mich neuerdings darauf aufmerksam, daß er bei sorgfältiger Untersuchung der auf dem Blatte benutzten Spielkartenpoints: des Hornbläsers, des Löwen und der beiden Bären, zu dem Ergebnis gelangt sei, daß sie in ihren wesentlichsten Abweichungen von den entsprechenden Points des Originalspiels mit denen des Kopienspiels übereinstimmen und demzufolge nach dem letzteren gestochen sein müssen, der Hornbläser nach der Wilden-Sieben (Nr. 26), der Löwe und die beiden Bären nach der Tier-Sieben (Nr. 46), alle vier von der Gegenseite. Damit fällt natürlich die Möglichkeit der Urheberschaft des Spielkarten-Meisters völlig dahin, und der Stich kann nur von einem der besseren Schüler des Meisters herrühren[1]. Die Platte diente, nach den Nagellöchern an den vier Ecken zu schließen, vermutlich später als Schmuck eines Reliquiars oder einer Kassette. Die ziemlich feinen, meist nach rechts geneigten Strichlagen zeigen in den Schatten spärliche Querschraffierungen.

15 ST. MICHAEL

Der Erzengel steht, von vorn gesehen, mit ausgebreiteten Flügeln auf dem zerklüfteten Boden. Sein langes, gelocktes Haar schmückt ein Blumenkranz, von dem sich giorienartig sechs nach rechts gebogene Blütenstengel erheben. Er schwingt in der erhobenen Linken das Schwert und hält in der Rechten einen kleinen Schild von der Form eines Sonnengesichtes mit elf spiralförmig aufgerollten Strahlenbündeln. Der lange Mantel und die mit Kreuzen gezierte Stola werden von Teufelsgestalten nach links gezerrt, deren man im ganzen sieben zählt. Zwei schlüpfen links unter dem Mantel hervor, ein dritter springt über den Schild des Engels hinweg, zwei andere flüchten rechts im Hintergrund, und der sechste Teufel ganz vorn mit rehbockartigen Hörnern sucht in eine Erdspalte zu entfliehen, während der siebente mit einem Eidechsenkopf links unter ihm auf dem Rücken liegt. Der Boden besteht aus felsartig ausgestochenen, grasbedeckten Erdschollen, die sich rechts im Hintergrund ein wenig erheben. Links im Grunde und unten etwas höheres Gras.

94 : 91 mm. Bl.

[1] Vergl. Geisberg, Kartenspiel p. 24.

Digitized by Google

H., N. N. I. 331. 186. — P. II. 91. 46. — Renouvier p. 184. — Naum. Arch. VII. (1862) p. 92. (Passavant) — Meyer, K.-L. I. 97. d. (W. Schmidt) — Cat. Huth V. p. 1718. — Willshire, Cat. II. 92. G. 103. — Jahrb. XVIII. (1897) p. 53. (L.) — Courboin 3123.

Photographie. (Foshury Manor). — Photographie von Dr. G. Pauli in Dresden. (Foshury Manor). — Kornätzung im Jahrh. XVIII. (1897) p. 53. (Foshury Manor).

FOSBURY MANOR, S. Huth (Matter Abdruck mit Spuren von Rot, an den vier Ecken ergänzt). — PARIS (Schwacher Druck).

Die Platte zeigt obeo in der Mitte rechts und links am Rande Löcher. Im Jahrbuch habe ich a. a. O. an der Hand von Abbildungen nachzuweisen gesucht, daß diesem kleineo Stich, dessen erhaltene schwache Drucke einige wenige Querschraffierungeo aufweisen, ein verschollenes größeres, und zwar gegenseitiges Original des Spielkarten-Meisters zu Grunde liegt. Die durch den mooumentalen Ernst ihrer Auffassung und die Energie des Ausdrucks hervorragende Federzeichoung im Britiah Museum[1] mit unwesentlichen Abweichungen vom Stich und ebenfalls im Gegensino desselben, geht auf das gleiche Urbild zurück, voo dem Gerard David auf dem Wiener Triptychon mit St. Michael fünf Teufelsgestalten entlehnt hat. Auch auf der oberen Hälfte eines Schnitzaltars zu Wittiog io Schleswig-Holstein[2] erinoern einige Teufel unter dem h. Michael ooch an den Stich, der zu den vorzüglichsten Arbeiteo des Spielkarteo-Meisters gehört haben muß. Courboin führt den Stich, den er für unbeschrieben hält, als „L'Eglise triomphante" unter Hieronymus Boach an.

PROFANES

16 DIE MACHT DES WEIBES

Taf. 11 Nr. 30

Eine Dame in langem Kleide, mit niederrheinischem, von einem Schleier (?) bedecktem Hörnerkopfputz, am Gürtel Geldbeutel, Messer und Rosenkranz, reitet auf einem Esel nach rechts, wo vier Narren mit längeren oder kürzeren Röcken und Eselsohren an den Gugeln beisammen stehen. Drei von ihnen zeigen auf die Reiterin, und der ganz rechts befindliche in kürzerem gezaddelten Rock hat ein Horn auf dem Rücken hängen. Die Dame hält auf der mit dem Falkenhandschuh bekleideten Linken einen Kukuk und mit der Rechten einen Strick, an dem vier links stehende Affen befestigt sind, die gleich den vier Narren verliebte Blicke auf ihre Herrin richten. Letztere faßt zugleich mit der-

[1] Die Zeichnung, auf Pergament, mißt 191 : 139 mm. und stammt aus der S. Malcolm (Cat. Malcolm Nr. 506). Lichtdruck im Jahrb. a. a. O. — W. v. Seidlitz hält sie nach schriftlicher Mitteilung oeuerdiogs für französisch, eine, wie mir scheint, stilistisch wohl begründete Vermutung.

[2] Lichtdruck io der Z. f. chr. K. XII. (1899) vor p. 33.

selben Hand ein langes Spruchband, das über ihr, den Affen und den Narren drei große Bogen bildet. Man liest darauf in sauberer gotischer Minuskel die durch ornamentale Ranken getrennten, erklärenden Worte:

Eynen affel reyden ich wan ich weil[1]
Eyn gauch[2] dat is myn federspil
Da myt fangen ich narren ind affen vyl

Auf dem dichten Rasen sechs verschiedenartige Blattpflanzen.

130 : 201 mm. Pl.

Rep. X. (1887) p. 127. (W. Schmidt.) — Chronik f. v. K. III. (1890) p. 59. (W. Schmidt.) — Rep. XIV. (1891) 19. 27. (L.)

Photographiert im Dresdner Kabinett 1896. (Münehen, H. u. St.)

MÜNCHEN, H. u. St. (Guter Abdruck mit breitem Rande, eingeklebt auf fol. 139 v. einer aus Augsburg stammenden Handschrift[3]. Oben im Rand 2, unten rechts 6 kürzere mit dem Ms. gleichzeitige lateinische Schriftzeilen).

Im Repertorium habe ich seinerzeit ausführlich über den aus ober- und niederdeutschen Elementen gemischten Dialekt der Legende berichtet, der für die Lokalisierung des Stiches von Wichtigkeit ist, und erwähnt, daß W. Schmidt das Blatt dem Meister von 1462 zuweist und es auf ein verschollenes Original des Spielkarten-Meisters zurückführen möchte, während ich nur eine ziemlich grobe anonyme Arbeit der Riehtung des letzteren darin zu erkennen vermag, mit sehr dicken Konturen und geradlinigen Querschraffierungen. Die gut bewegten Figuren und trefflich beobachteten Tiere lassen allerdings ein besseres Vorbild vorsussetzen.

In der Chronik f. v. K. erklärt Schmidt das Blatt für kölnisch, d. h. in der Stadt Köln selbst oder deren näherer Umgebung entstanden. Kaemmerer[4] bezieht sich auf meine Ausführungen im Repertorium, wo von einer Mischung mittelfränkischer und niederdeutscher Elemente im Dialekt der Legende die Rede ist, um den Stecher des Vorbildes, d. h. den Meister der Spielkarten am Mittelrhein, und zwar in Mainz zu lokalisieren. Dazu schreibt mir indes der in Dialektfragen sehr bewanderte W. Schmidt: „Das dat ist in Mainz absolut undenkbar, denn die Tenuis (t) war zu jener Zeit in der Mainzer Mundart längst verschoben. Die Inschrift ist vollkommen kölnisch, die Mainzer Schreibweise des XV. Jahrhunderts hat ja in der Orthographie manche Verwandtschaft mit dem Niederrhein, so das lange a und o durch ein angehängtes l wiederzugeben, schließt sich aber andererseits, wie es ja der zentralen Lage des Ortes entspricht, an den Oberrhein an. Kölnische Formen wie: dat, zo (zu) etc. halte ich für Mainz ganz undenkbar, während es für einen Kölner eher glaublich ist, daß er einmal oberdeutsche Formen hineinmischt, um sich eben der literarisch und politisch viel verbreiteteren oberdeutschen Sprache zu akkommodieren."

[1] Das Wort „weil" muß dem Sinn wie dem Reim gemäß „wil" heißen.

[2] Kukuk.

[3] Clm. 3941.

[4] Jahrb. XVII. (1896) p. 146.

Für die einstige Existenz einer gegenseitigen Vorlage zu dem Münchener Stich spricht eine künstlerisch allerdings ziemlich unbedeutende Federzeichnung, die ich 1898 in der Valvasorschen Sammlung der Metropolitan-Kirchenbibliothek zu Agram[1] fand. Das Blatt entspricht im Format (126:218 mm.) und in der Komposition ziemlich genau dem Stich. Die Darstellung ist gegenseitig, und die Reiterin trägt keinen Kopfputz, sondern das Kostüm vom Anfang des XVI. Jahrhunderts[2]. Links stehen nur drei Narren. Das Spruchband darüber enthält die oberdeutsche, aber mit der des Münchner Stiches wörtlich übereinstimmende Legende:

Ein Essell reitt ich wen ich will
Ein gouch der ist wein fetterspill
Damit so fach ich Affen vnd naren vill.

Eine dem Sinne nach unserem Kupferstich offenbar eng verwandte Darstellung findet sich unter Dürers Illustrationen zum Narrenschiff Sebastian Brants von 1494[3]. Hier hält Frau Venus mit großen Flügeln drei Narren, einen Esel, einen Affen am Seil, und der „Gauch" sitzt auf der Hand des einen Narren. Vor der Göttin zielt Amor mit verbundenen Augen und hinter ihr blickt der Tod hervor. Das Bild illustriert ein den Versen des älteren Stiches sehr ähnliches Motto:

An mynem seyl ich drofftter yeich
Vil narren / affen / esel / geüch
Die ich verfůr betrüg vnd leych[4]

und unter der Darstellung:

Frow Venus mit dem strůwen ors
Byn nit die mynnst im narren fars
Ich züch zů wir der narren vil
Vnd mach ein gouch vß wem ich wil

17 ZWEI REITER IM GESPRÄCH

Der vordere, mit dünnem Krummsäbel an der rechten Seite, reitet sich umblickend nach rechts, während sein Pferd den Kopf nach hinten dreht, der andere erhebt, nach links reitend, im Gespräch die linke Hand. Beide sind bärtig und tragen verschiedenartige Kopfbedeckungen. Ohne Bodenangabe. — Die Ecken füllen vier Tiere aus

[1] Bd. XVII. p. 351. Die Rückseite ist leider mit einer Rötelzeichnung und einem italienischen Holzschnittfragment verklebt.

[2] Nach dem Typus der Frau könnte die Zeichnung fast nach Hans Schald Beham kopiert sein.

[3] Cap. 13. „Von hunischafft" Baseler Ausgabe von 1494, fol. 17 v.

[4] Vergl. W. Weisbach, der Meister der Bergmannschen Offizin etc. (Straßburg 1896) p. 28 und Abbildung 4.

Digitized by Google

dem Kartenspiel des Meisters der Spielkarten: oben die aufgerichtete Löwin mit erhobener rechter Vordertatze (gleichseitig nach der Fünf B Nr. 92) und der Reiher, der den Kopf unter den Bauch steckt (gegenseitig nach der Neun Nr. 68), unten der sich nach links umblickende, beschopfte Vogel (gegenseitig nach derselben Karte) und der sitzende Löwe mit erhobener rechter Vordertatze (gegenseitig nach der Acht A Nr. 96).

135 : 129 mm. Bi.

Jahrb. XVIII. (1897) p. 57. y. (L.) — Courboin 964.
Photographie von P. Sauvanaud. (Paris.)
PARIS (Guter Abdruck).

Vorübergehend war ich geneigt, dies seltsame, in Paris bei den Spielkarten aufbewahrte Blatt für eine frühe und schwächere Arbeit des Kalvarienberg-Meisters zu halten, an den nicht nur die orientalisierenden Typen und Kostüme, die Ringellockenhärte und die kurzen Finger der Reiter erinnern, sondern mit dessen Technik auch die sehr engen Schraffierungen der Haare und Pferdemähne viel Verwandtschaft zeigen. Die Pferdeschabracken sind vertikal gestrichelt, und Querlagen kommen nirgends vor. Aber die Zeichnung ist doch für den Meister des Kalvarienberges zu dürftig, die linken Hände der Reiter beispielsweise doppelt so groß als die rechten, die Bewegung sehr ungeschickt, so daß ich den Stich lieber bei den Anonymen der Schule des Spielkarten-Meisters belasse, bei denen ich ihn im Jahrbuch a. a. O. aufführte. Es scheint der Abdruck der Versuchsplatte eines Goldschmieds, der für die Eckfiguren das beliebte Kartenspiel als Vorbild benutzte.

18 DER MANN MIT DEM KÄUZCHEN

Taf. 12 Nr. 31 Ein bärtiger Mann mit einer Hakenmütze auf dem langen Haar steht, im Profil nach rechts gewendet, auf dem Rasen. Er ist halb vom Rücken gesehen, trägt einen weiten, von den Hüften abwärts seitlich offenen Rock, der bis zu den Knieen reicht, und einen Krummsäbel an der Linken, dessen Griff er mit der linken Hand faßt. Die Füße stecken in hohen Schaftstiefeln. Auf seinem ausgestreckten, unter dem Ärmel verborgenen rechten Arm sitzt ein Käuzchen mit ausgebreiteten Flügeln.

139 : 90 mm. Bi.

P. II. p. 251.
Photographiert im Dresdner Kabinett April 1897. (Coburg.)
COBURG (Schwacher Abdruck mit abgeschrägten Ecken. W. Flache, offene Krone).

Digitized by Google

19 DIE DAME MIT DEM HÜNDCHEN

Taf. 12 Nr. 32

Eine Dame mit hohem burgundischen Kopfputz, den eine Krone ziert und von dem ein Schleier herabflattert, schreitet nach links. Sie trägt ein Untergewand mit weiten Ärmeln und ein gürtelloses, am Ärmelausschnitt mit Hermelin verbrämtes Oberkleid. Auf ihren Händen sitzt ein Hündchen, das die rechte Vorderpfote hebt und den Kopf bellend der Herrin zuwendet. Der Boden ist mit einer Querschraffierung gedeckt.

140 : 89 mm. Bl.

P. II. p. 251.

Photographiert im Dresdner Kabinett April 1897. (Coburg.)

COBURG (Mittelmäßig und verrieben, unten ein wenig verschnitten und mit abgeschrägten Ecken).

Gegenstück zu Nr. 17, obwohl der Boden statt des Rasens nur eine Querschraffierung zeigt.

Ich bin außer stande, diese beiden von Passavant irrig für Spielkarten (Ober und Dame) gehaltenen merkwürdigen Blätter einem bestimmten Meister zuzuweisen. Am nächsten stehen sie technisch dem Meister des Kalvarienberges. Querschraffierungen sind nur in den tiefsten Schatten angewendet. Auch die starke Zurückbiegung des Oberkörpers bei dem Manne erinnert an den Kalvarienberg-Meister. Indessen ist die Zeichnung doch zu weichlich und knochenlos, die schmalen Hände der Dame stimmen garnicht mit denen seiner Gestalten, auch fehlt bei ihm in der Regel jede Bodenangabe. Man könnte die Blätter allenfalls für Kopien des Meisters mit den Bandrollen nach verlorenen Originalen des Kalvarienberg-Meisters halten, doch stimmt die technische Behandlung auch mit dessen Arbeiten nicht ganz überein, so daß ich die Sticke lieber einstweilen der Schule des Spielkarten-Meisters beizähle. Die flache Krone von Nr. 16 findet sich sehr ähnlich als Wasserzeichen in der Rosen-Sieben (Nr. 44) des Spielkarten-Meisters [1].

In dem erst nach Drucklegung der ersten Bogen dieses Buches erschienenen monumentalen Werk von C. M. Briquet (Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600. 4 vols. Genève 1907) finden sich elf Varianten dieses Wasserzeichens. Die unserer Krone ähnlichsten,

[1] Ähnlich zweimal in einem Nürnberger Druck von 1477 (Bodemann, Xylographische und typographische Inkunabeln der K. Bibliothek zu Hannover p. 35), in der Hs. Cod. lat. 4411 der Münchener Hof- und Staatsbibliothek von 1422 (Keinz, Die Wasserzeichen des XIV. Jahrhunderts in Handschriften der K. bayer. Hof- und Staatsbibliothek Taf. XX. 208.) und in einer Straßburger Hs. von 1438 (Heitz, Les filigrans des papiers contenus dans les archives de la ville de Strasbourg Nr. 104). Fast genau die gleiche Krone findet sich als Wasserzeichen in einem wahrscheinlich burgundischen Schrotblatt, darstellend den Kalvarienberg (Schreiber 2334) in der Marienbibliothek zu Halle.

Digitized by Google

Nr. 4637, 4640, 4641 und 4645 datiert Briquet: Basel 1430, Colmar 1441, Basel 1441 und Lyon 1450—1469, beiläufig bemerkt, eine neue Bestätigung auch für meine Lokallsierung des Spielkarten-Melaters.

SPIELKARTEN

20–85 DAS KARTENSPIEL

60 Karten[1] und 6 Fragmente[2] aus einem Spiel zu je 9 Zahlen- und 4 Figurenkarten, nämlich:

I. Wilde Menschen.
II. Vierfüßige Tiere.
III. Vögel.
IV. Blumen.

B. X. 80. 3. — L., Sp. p. 21. — Geisberg, Meckenem p. 22 und 499—510.

ERSTE FARBE: WILDE MENSCHEN

20 WILDEN-ASS

Ein behaarter, langbärtiger Mann mit großem Maskenschild in der Linken und einer Lanze in der Rechten nach rechts schreitend.

80 : 60 mm. Pi.[3]

B. X. p. 85. — L., Sp. 22. 1. — Geisberg, Meckenem (499 a.). — Geisberg, Kartenspiel p. 10. Anm. 7. Nr. 3.

WIEN, H. (I. Mit breitem Rand).

Geisberg meint, der Stich könne von Israhel van Meckenem selbst herrühren, was mir nicht recht einleuchtet.

21 WILDEN-ZWEI

Ein Jüngling zielt mit dem Bogen auf einen anderen, der mit einer Keule und einem großen Schild bewaffnet ist. Beide sind mit Blatt-

[1] Einschließlich der 14 Varianten und ohne die 5 vom Meister des heiligen Erasmus gestochenen Karten: Nr. 23, 24, 34b (Fragment), 41 und 45.

[2] Vergl. Nr. 34s und 56a—e.

[3] Der Stich hat einen breiten Rand (139 : 97 mm. Bl.), so daß er zum Format der übrigen Karten paßt.

Digitized by Google

werk bekleidet, das bei dem rechts befindlichen auch Kopf und Beine bedeckt.

140 : 96 mm. Bl.

B. X. p. 85. — L., Sp. 22. 2. — Geisberg, Meckenem (499 e.).
WIEN, H. (II.).
Die mittlere Reihe der Acht (Nr. 27) und im Druck geringer als diese.

22 WILDEN-DREI

Ein knieender wilder Mann mit Speer und Schild und ein Hornbläser in gespreizter Stellung, beide nach rechts gewendet, und ein vom Rücken gesehener, nach links zielender Bogenschütze. Die beiden ersteren sind bärtig, der Hornbläser ist mit Blattwerk bekleidet.

140 : 97 mm. Bl.

B. X. p. 85. — L., Sp. 22. 3. — Geisberg, Meckenem (499 e.).
WIEN, H. (II.).
Die mittlere Reihe der Sieben (Nr. 26). Der Hornbläser ist frei von der Gegenseite nach dem Originalspiel kopiert[1], nur sind Arme und Beine nackt.

(23 WILDEN-VIER)

Vom Meister des heiligen Erasmus.

(24 WILDEN-FÜNF)

Vom Meister des heiligen Erasmus.

25 WILDEN-SECHS

Oben eine sitzende Frau mit übergeschlagenen Beinen, die ihre linke Hand gegen einen sich von rechts nähernden, mit Blattwerk bekleideten Jüngling erhebt. — In der Mitte eine spinnende wilde Frau und ein garnabhaspelnder Mann, beide sitzend und einander zugewendet. —

[1] Er findet sich auf dem Wilden-Unter (Nr. 54 und als Fragment in der Sammlung Liechtenstein (Nr. 59 b).

Digitized by Google

Unten ein Jüngling mit einem Maskenschild in der Rechten und einer Keule in der Linken gegen einen rechts stehenden bärtigen Mann gekehrt, der mit beiden Händen einen Spieß hält. — Die vier unteren Figuren sind nackt.

137 : 97 mm. Pl. : Bl.

B. X. p. 86. — L., Sp. 22. 6. — Geisberg, Meckenem (499 g.).
WIEN, H. (II.)
Von der Platte der Neun (Nr. 28) mit Fortlassung der drei links befindlichen Figuren.

26 WILDEN-SIEBEN

Oben ein bärtiger Mann mit einer langen Keule, zwischen dessen Beinen ein Schild liegt, und ein Jüngling mit Blütenhut und Blätterkleidung, in der Rechten einen Schild, in der Linken die Lanze, einander zugewendet. — In der Mitte ein knieender wilder Mann mit Speer und Schild und ein Hornbläser in gespreizter Stellung, beide nach rechts gewendet, und ein vom Rücken gesehener, nach links zielender Bogenschütze, die beiden ersteren bärtig, der letztere mit Blattwerk bekleidet. — Unten zwei knieende bärtige Männer in Blätterkleidung sich mit Schilden gegeneinander deckend und in der Linken Keulen schwingend.

137 : 98 mm. Pl. : Bl.

B. X. p. 86. — L., Sp. 6. 15. und 22. 7[1]. — Geisberg, Meckenem (499 b.).
WIEN, H. (II.)
Die Platte wurde mit Fortlassung der oberen und unteren Reihe für die Drei (Nr. 22) verwendet. Die zweite Figur der oberen und mittleren Reihe ist nach dem Originalspiel kopiert.

27 WILDEN-ACHT

Oben ein Mann mit zackigem Schild, in der Rechten die Lanze, zum Angriff nach rechts gewendet, ein nach rechts schreitender und sich

[1] Ich führte die Karte irrigerweise zuerst bei den Originalen auf, weil sie Passavant (II. p. 74.) mit der Menschen-Sieben in Dresden identifiziert und als „schöne Originalarbeit" bezeichnet. Bartsch beschreibt aber die Sieben aus dem Kopienspiel nach dem Meister der Spielkarten, während Passavant die Sieben aus dem größeren Spiel des Meisters •Ⓔ •𝔖• (L. 15. 1.) vor sich hatte.

Digitized by Google

umblickender Lautenschläger und ein dritter Mann mit ähnlichem Stechschild wie der erste, den er zum Zuschlagen über den Kopf erhebt, alle drei bärtig und in Blätterkleidung. — In der Mitte ein Jüngling, der mit dem Bogen auf einen anderen mit Keule und großem Schild bewaffneten zielt. Beide sind mit Blattwerk bekleidet, das bei dem rechts auch Kopf und Beine bedeckt. — Unten drei Jünglinge in Blätterkleidung, von denen der links und der rechts das rechte Bein heben und Keulen schwingen, während der mittlere, vom Rücken gesehen, die Laute schlägt.

140 : 97 mm. Bl.

B. X. p. 87. — L., Sp. 22. 8. — Geisberg, Meckenem (499 d.).
WIEN, H. (H. W. Anker).

Die Platte diente mit Fortlassung der oberen und unteren Reihe auch für die Zwei (Nr. 21). Die zweite Figur oben findet sich gegenseitig im Originalspiel beim Wilden-König (Nr. 57), die zweite unten auf der Fünf (Nr. 53), dem Ober (Nr. 55), und als Fragment auch in der Sammlung Liechtenstein (Nr. 59 a).

28 WILDEN-NEUN

Oben eine nackte, nach rechts schreitende Frau mit einem Schleier, dessen Ende sie mit der Rechten faßt, und eine sitzende Frau mit übergeschlagenen Beinen, die Linke gegen einen sich ihr von rechts nähernden, mit Blattwerk bekleideten Jüngling erhebend. — In der Mitte ein Jüngling, der mit beiden Händen einen Speer mit der Spitze nach unten gekehrt hält, eine spinnende wilde Frau und ein garnabhaspelnder Mann, beide einander zugekehrt sitzend. — Unten ein nach links schreitender, emporblickender Mann, der in der Linken die Lanze hält und den Schild über seinen Kopf hebt, und ein Jüngling mit einem Maskenschild in der Rechten und einer Keule in der Linken, gegen einen rechts stehenden bärtigen Mann gekehrt, der mit beiden Händen den Spieß hält. — Die sechs unteren Figuren sind nackt.

137 : 97 mm. Pl. : Bl.

B. X. p. 88. — L., Sp. 22. 9. — Geisberg, Meckenem (499 f.). — Geisberg, Kartenspiel p. 12. Anm. 13.
WIEN, H. (H.).

Digitized by Google

Die Platte wurde mit Fortlassung der linken Reihe, nicht der oberen, wie ich aus Versehen in meinen Spielkarten angab, für die Sechs (Nr. 25) verwendet. Geisberg[1] hat bei der Sechs die Abhängigkeit der einzelnen Points von der Wilden-Dame und Fünf des Originalspiels und die Übereinstimmung mit denen auf der Vier und Fünf vom Erasmus-Meister festgestellt. Er zitiert sechs Points als gegenseitige Kopien verschollener Originale des Spielkarten-Meisters[2] und nimmt in seinem Buch über das Originalspiel an, daß die Neun eine getreue Kopie der verlorenen Original-Neun sei.

29 WILDEN-UNTER

Ein alter wilder Mann schreitet, in Dreiviertelprofil gesehen, nach rechts und hält in der Linken eine Keule. Der Boden ist dicht mit Rasen, Blattpflanzen und Blumen bedeckt. Vorn fließt ein Bach, und im Hintergrund erheben sich links und rechts Felsen mit Bäumchen und Pflanzen. — Unten rechts ein nach rechts schreitender, mit Blattwerk bekleideter Lautenschläger, der sich nach links umsieht.

142 : 99 mm. Bl.[3]

B. X. p. 88. — L., Sp. 22. 10. — Geisberg, Meckenem (499 h.).
WIEN, H. (II.).

Der Lautenschläger ist gegenseitig nach dem Originalspiel kopiert, wo er z. B. auf dem Wilden-König A (Nr. 57) vorkommt. Geisberg hält es für möglich, daß der Stich von Meckenem herrühre.

30 WILDEN-DAME A

Taf. 13 Nr. 35

Eine wilde Frau mit einem Blumenkranz auf dem Haupte, sitzt etwas nach rechts gewendet auf einem Felsen und neigt den Kopf nach links. Ihr üppiges Haar flattert nach allen Seiten und fließt über die rechte Schulter und den Arm herab. Sie deckt mit der Linken ihre Blöße und erhebt die Rechte gegen das Gesicht. Auf dem dichten Rasen verschiedene Blumen und Blattpflanzen. — Ohne Farbzeichen.

139 : 97 mm. Pl. : Bl.

B. X. p. 89. — L., Sp. 23. 11. — Geisberg, Meckenem (499 i.).
WIEN, H. (II.).

[1] Meckenem (499 g.).
[2] Kartenspiel 23 (A. 9.—14.) Geg. Kop. 2. resp. 3.
[3] Der Plattenrand ist in Wien nur oben und an der linken Seite sichtbar.

Die durchaus retuschierte Platte ist unregelmäßig zugeschnitten und zeigt, sich nach oben verjüngend, unten und rechts einige Löcher. Die Figur wurde gegenseitig[1] kopiert auf einem Hausaltärchen aus braunglasiertem, gebrannten Ton (um 1500) im Bayerischen Nationalmuseum[2]. Sie sitzt dort mit einer Krone statt des Kranzes als Maria Aegyptiaca oder als Personifikation des Unglaubens rechts neben Christus. Links von ihm ist die Blumen-Dame B des Originalspiels (Nr. 49) gleichseitig kopiert.

31 WILDEN-DAME B

Gegenseitig zu Nr. 30. Sie trägt an Stelle des Kranzes eine mit Blumen gezierte Krone, von der man drei Kleeblattzinken sieht. — Ohne Farbzeichen.

146 : 102 mm. Bl.

L., Kat. 10. 2. — Geisberg, Meckenem (bei 499 i.).

NÜRNBERG (Sehr defekt. Der ganze Körper der Frau ist von einem frommen Eiferer herausgerissen, so daß man nur noch Augen, Stirn, Haare, Füße und die linke Hand sieht).

Ich habe die Karte irrtümlich mit der gegenseitigen Darstellung (Nr. 30) identifiziert. Das bräunliche Papier ist das gleiche wie bei den 5 Figurenkarten der Sammlung v. Rothschild.

32 WILDEN-KÖNIG A

Ein wilder Mann mit langem Bart sitzt nach rechts gewendet auf einem Felsen. Er trägt eine Krone und hält die rechte Hand vor den Leib, während er die Linke auf den Felsen legt und den linken Fuß gegen einen Stein stemmt. Links im Vordergrund sechs verschiedene Pflanzen und ganz links zwischen den Felsen hohes Gras, aus dem die Köpfe zweier Wildgänse hervorblicken. Rechts werden Kopf und Vorderläufe eines Häschens sichtbar, und ein zweites versteckt sich hinter dem Stein in der Mitte. — Ohne Farbzeichen. Taf. t3 Nr. 34

135 : 100 mm. Pl.

I. Fehlt.

II. Vor den elf Punkten auf dem Kronreif. Die Oberlippe ist nur durch einen kurzen Horizontalstrich angedeutet. Vor den Quer-

[1] Vielleicht ist auch die folgende Variante (Nr. 31) gleichseitig benutzt.

[2] Saal 77. Kat. VI. Nr. 450.

schraffierungen auf den oberen Felsflächen, den Keilstricheichen auf den Beinen vom Knie abwärts und vielen anderen Retuschen.

III. Durchaus retuschiert. Die Oberlippe ist in der ganzen Breite des Mundes markiert. Einige Konturen am Felsen links in der Höhe der Hand sind neu hinzugefügt.

B. X. p. 89. — W. u. Z. II. 203. 318. 2. — L., Sp. 23. 12. — Geisberg, Meckenem (499 k.). — Geisberg, Kartenspiel 54. 67. Kop. 1.

Photographie. (III. Paris. S. v. Rothschild.)

Aukt. T. O. Weigel (Leipzig 1872) zusammen mit 4 anderen Karten: 1650 Tlr. an Eugen Felix, 1885 an E. v. Rothschild.

PARIS, S. v. Rothschild (III. W. gotisches p mit Blume an kurzem Stiel. 1885. SS. Weigel und Felix). — WIEN, H. (II. W. p mit Blume).

Geg. Kopie nach dem Wilden-König B des Originalspiels (Nr. 58)[1] mit Hinzufügung der Brustwarzen und mit elf Punkten auf dem Kronreif. Der Wiener Abdruck ist von der ganz erschöpften Platte gezogen, ehe sie einer neuen Aufarbeitung unterworfen wurde.

33 WILDEN-KÖNIG B

Gegenseitig zu Nr. 32 ohne die beiden Häschen am Boden. Der König neigt den Kopf etwas zurück. Sein Gesicht ist mehr von vorn gesehen, Haar und Bart sind verstärkt und mehr gelockt. Die Halme der Grasbüschel hinter den beiden Pflanzen rechts sind nach rechts, statt nach links gekehrt. — Ohne Farbzeichen.

139 : 90 mm. Pl.

Geisberg, Kartenspiel 54. 67. Kop. 2.

COBURG (Mod. Abdruck. W. österreichischer Doppeladler). — WIEN, H. (Mod. Abdruck).

Ich identifizierte irrigerweise diese Karte mit P. II. p. 74. Cop. — L., Sp. 23. 14., und meine Berichtigung Geisbergs[2] in den Mitteilungen d. G. f. v. K. 1906. p. 41. ist, wie ich mich inzwischen überzeugt habe, hinfällig, da sie von einer falschen Voraussetzung ausging.

Es handelt sich in Coburg und Wien um neuere Abdrücke einer nicht üblen Arbeit. Die ganz ausgedruckte Platte hat oben ein Loch und zeigt links verschiedene Kritzeleien[3]. Sie könnte ursprünglich dem Originalspiel angehört haben, denn die Stichweise ist entschieden besser und zarter als bei der gegenseitigen Darstellung (Nr. 32), wenn sie auch dem Berliner Blatt an Zartheit der Behandlung nachsteht.

[1] Ich habe die Karte s. s. O. irrig als Original aufgeführt, während es vielmehr eine Kopie nach dem Berliner Stich ist.

[2] Meckenem bei 499 k.

[3] Geisberg erklärt sie für eine späte Hausmarke, was nicht unmöglich ist.

Digitized by Google

34 WILDEN-FRAGMENTE

a Ein vom Rücken gesehener wilder Mann, der mit dem Bogen nach rechts zielt.

39 : 30 mm. Bl.

Courboin. 970.

PARIS (Schwacher Abdruck).

Die Platte ist unregelmäßig zugeschnitten. Courboin zitiert das Fragment als italienische Arbeit bei den Anonymen. Die Figur ist gegenseitig dem Originalspiel entlehnt, wo sie auf der Fünf (Nr. 53) vorkommt.

b Vom Meister des heiligen Erasmus.

ZWEITE FARBE: VIERFÜSSIGE TIERE

35 TIER-ASS A

Ein auf felsigem Boden nach rechts schreitender Hirsch.

87 : 64 mm. Pl.[1]

I. Vor Verstärkung der Umrisse, vor der ` am linken Hinterschenkel und vor der zusammenhängenden ` auf dem Rücken, die nur aus kurzen Stricheln besteht. Am linken Hinterbein ist ein Stricheiglitscher sichtbar, der bis zum Oberschenkel reicht. Vor Erneuerung der zarten ` am unteren Kontur der rechten Stange durch eine steilere derbe /. Der Felsboden zeigt unter dem rechten Vorderfuß einen kantigen Kontur. Eine dem Bodenumriß parallele Linie reicht links bis an den rechten Hinterfuß[2].

II. Mit diesen Retuschen. Stricheiglitscher und Felskontur sind nicht mehr sichtbar, ebenso die Bodenlinie links vom rechten Hinterfuß.

B. X. p. 81. — L., Sp. 7. 37. — Geisberg, Meckenem (499 I.). — Geisberg, Kartenspiel p. 10. Anm. 7. Nr. 2.

Photographie von Dr. Meder. (I. Wien, A.) — Photographie von Angerer & Göschl. (II. Wien, H.)

WIEN, A. (I.) — WIEN, H. (II. mit breitem Rand).

[1] Mit dem breiten Rand mißt das Exemplar der Hofbibliothek 139:95 mm. Bl.

[2] Diese Bodenlinien finden sich genau so auf der gegenseitigen Kopie (Nr. 36), was für die Priorität des Albertina-Exemplars spricht. Auch beim zweiten Exemplar der Zwei A (Nr. 38) ist der im 1. Zustand sichtbare viereckige Felskontur ausgeblieben.

Digitized by Google

Ich habe den Stich leider zum Originalspiel gezählt, weil ich ihn mit Bartsch für das gegenseitige Vorbild zu dem Aß B (Nr. 36) des Kopienspiels hielt. Geisberg hat aber vollkommen Recht, wenn er beide Varianten für gegen- und gleichseitige Kopien nach dem vorderen Hirsch der Original-Zwei (Nr. 74) erklärt. Nur vertauscht er die beiden Plattenzustände. Der Abdruck der Albertina ist ohne Zweifel der frühere[1]. Bei dem Abdruck der Hofbibliothek sind die Konturen grob verstärkt und ein wenig verändert, z. B. am rechten Vorderhuf. Doch ist gerade diese Stelle bei dem mehrfach restaurierten Abdruck der Albertina nicht „sans pour et sans reproche", so daß man nicht mit Sicherheit behaupten kann, der Huf sei gespalten.

Der Hirsch ist mit einer Eule auf dem Rücken kopiert im Graduale des Illuminators Matthäus (1490–1491)[2], p. 628 unten rechts im Rankenwerk.

36 TIER-ASS B

Ein auf felsigem Boden nach links schreitender Hirsch.

95 : 65 mm. Pl.

B. X. 101. 1. — L., Sp. 23. 15. — Geisberg, Meckenem (499.). — Geisberg, Kartenspiel p. 10. Anm. 7. Nr. 2. Kop.

WIEN, A. (W. p Fragment).

Geg. Kopie nach dem vorigen. Das Maul des Tieres ist geschlossen. Die Spitze des linken Ohres reicht nicht wie dort in das Geweih hinein, sondern fällt mit dem Kontur zusammen. Der zweite Zacken der vorderen berührt nicht die hintere Stange. Die Querschraffierungen am Boden fehlen. Geisberg hält das Blatt für eine Kopie nach dem II. (bei mir I.) Zustand vom Stecher der Veronika (Geisberg 348. Kop.) und hat darin offenbar Recht.

37 TIER-ASS C

Taf. 13 Nr. 33

Ein großer liegender Hirsch nach rechts gewendet und sich umblickend.

87 : 65 mm. Pl.

B. X. 102. 2. — L., Sp. 7. 36. — Geisberg, Kartenspiel p. 10. Anm. 7. Nr. 1.

WIEN, A.

Ich habe diese Karte im Originalspiel als „wahrscheinlich" zu diesem gehörig aufgeführt, weil sie in der Behandlung mit der Dresdner Zwei (Nr. 39) übereinstimmt. Erst 1905 machte mich Geisberg darauf aufmerksam, daß sie doch wohl zum Kopienspiel

[1] Ich habe nach Erscheinen von Geisbergs Monographie die Karten der Wiener Hofbibliothek direkt mit denen der Albertina verglichen, um Geisbergs Etatsbestimmungen nachzuprüfen. In den meisten Fällen bin ich zu denselben Resultaten gelangt wie er.

[2] Wien, Hofmuseen, Saal XXIII. Ms. 5011.

Digitized by Google

gehöre wie die Zwei, die ich schon in meinen Spielkarten (23. 17.) dahin verwiesen hatte, und daß das Originalspiel überhaupt kein Aß enthalten habe. Der Hirsch ist eine vergrößerte gegenseitige Kopie nach dem auf der Drei und Vier des Originalspiels unten befindlichen mit Hinzufügung des dort nicht sichtbaren zweiten Ohres sowie mit Angabe des Erdbodens.

38 TIER-ZWEI A

Ein Bär und ein Löwe balgen sich, auf den Hinterbeinen stehend. Der Bär beißt den rechts stehenden Löwen in die linke Vordertatze und der Löwe den Bären in die Schnauze.

80 : 59 mm. Pl.[1]

I. Die Schwanzquaste des Löwen reicht nur bis an die Krallen seiner linken Vordertatze. In seinem Unterkiefer 3 bis 4 deutlich getrennte Zähne, im Oberkiefer des Bären deren 5. Der Bauch des Löwen ist behaart. Vor der ⧹ zwischen seinem Hinterschenkel und Schweif.

II. Ganz ausgedruckt und roh retuschiert. Die Schwanzquaste des Löwen ist verbreitert und reicht bis zu seinen Zehenballen. Die Zähne sind bei beiden Tieren verschwunden, die Umrisse grob verstärkt, so daß die Behaarung am Bauch des Löwen fehlt. Der viereckige Felskontur unter dem linken Hinterfuß des Löwen ist ausgeblieben.

B. X. p. 81. — L., Sp. 23. 16. — Geisberg, Meckenem (500.).
WIEN, A. (II.). — WIEN, H. (I. mit breitem Rand).
Geisberg hat zuerst die beiden Etats geschieden. Die Karte ist gleichseitig kopiert in den oberen Gravierungen einer Zinnkanne der Tuchwalkerinnung zu Löwenberg in Schlesien[2]

39 TIER-ZWEI B

Ein nach rechts schreitender Hirsch, hinter dem links der Kopf eines Einhorns sichtbar wird.

91 : 57 mm. Bl.

[1] In der Albertina maß ich nur 75 : 54 mm. Pl., doch ist der Plattenrand unten und rechts nicht ganz klar erkennbar. Der Abdruck der Hofbibliothek mit breitem Rande hat 139 : 96 mm. Bl.

[2] Jahrb. XVIII. (1897) p. 47.

H., N. N. I. 340. 308. — L., Sp. 7. 39. und 23. 17. — Geisberg, Kartenspiel p. 37. bei 14.

Lichtdruck bei L. Taf. V. Fig. 10. (Dresden.)

DRESDEN (Achteckig ausgeschnitten und in modernes Papier eingelassen).

Passavant identifiziert diese Karte irrig mit der gegenseitigen Original-Zwei (Nr. 74) und ich habe sie in meinen Spielkarten zuerst fälschlich zum Originalspiel gerechnet, den Fehler dann aber p. 23 berichtigt. Der Hirsch ist gegenseitig nach der Zwei (Nr. 74) kopiert, vom Einhorn nur der Kopf mit stark gelockter Mähne und wesentlich tiefer gerückt, so daß das Horn vom Geweih des Hirsches überschritten wird.

Geisberg bezweifelt, daß das Blatt eine Spielkarte sei, das Fehlen jeder Bodenangabe macht es aber doch sehr wahrscheinlich.

40 TIER-DREI

Ein sich umblickender Damhirsch, ein Elefant mit einem Turm, nach rechts gewendet, und ein Hirsch, der sich mit dem linken Hinterfuß am Kopf kratzt, nach links gekehrt.

141 : 98 mm. Bl.

Vergl. die Plattenzustände bei Nr. 49.

B. X. p. 81. — L., Sp. 23. 18. — Geisberg, Meckenem (503 d.).

WIEN, H. (II.).

Die untere Reihe der Neun (Nr. 49).

(41 TIER-VIER)

Vom Meister des heiligen Erasmus.

42 TIER-FÜNF

Oben ein sitzender Affe, der eine Frucht zum Maule führt, und ein brüllender Löwe, einander zugewendet. — In der Mitte eine sitzende Katze, die, nach rechts gekehrt, eine Maus in den Krallen hält. — Unten ein sitzender Löwe mit erhobener linker Vordertatze und ein Affe, der in einen Apfel beißt, einander zugekehrt.

125 : 80 mm. Pl.

Vergl. die Plattenzustände bei Nr. 43.

B. X. p. 81. — L., Sp. 23. 20. — Geisberg, Meckenem (500 a.).

WIEN, H. (II.).

Von derselben Platte wie die Sechs A. (Nr. 43.) Bartsch hielt irrigerweise die Sechs für früher und glaubte, das Hündchen sei später ausgeschliffen.

Digitized by Google

43 TIER-SECHS A

Oben ein sitzender Affe, der eine Frucht zum Maule führt, und ein brüllender Löwe. — In der Mitte eine sitzende Katze, die eine Maus in den Krallen hält, und ein kleines Hündchen, das sich nach ihr umsieht. — Unten ein sitzender Löwe mit erhobener linker Vordertatze und ein Affe, der in einen Apfel beißt. — Die Tiere der oberen und unteren Reihe sind einander zugekehrt, die der mittleren nach rechts gewendet.

125 : 80 mm. Pl.

I. Fehlt.

II. Vor Hinzufügung des Hündchens rechts neben der Katze, vor Fortführung der Rückenbehaarung des Affen unten rechts bis an dessen Kopf. Auf seiner Brust und dem Bauch eine steile \\, die später verschwindet.

III. Die Katze hat vier nach rechts stehende Barthaare. Vor 12 Punkten auf der Schnauze des Löwen oben rechts.

IV. Die Katze hat sieben Barthaare, von denen fünf bis ans Maul reichen.

B. X. 107. 17. — L., Sp. 23. 21. — Geisberg, Meckenem (501.).
Lichtdruck bei L. Taf. XV. Fig. 39. (III. Dresden.)
DRESDEN (III.) — Wien, A. (IV.)
Von der Platte der Fünf (Nr. 42).

Der Löwe oben rechts ist dem Originalspiel entlehnt, wo er häufig vorkommt. Das Hündchen, nach Geisberg eine Zutat Israhels van Meckenem, ist dem größeren Spiel des Meisters •Ⓔ •𝔖• entnommen, findet sich aber nicht auf den erhaltenen Originalkarten, sondern nur gegenseitig auf der Hunde-Neun des Kopienspiels von Meckenem (Geisberg 523.).

44 TIER-SECHS B

Oben eine Löwin und ein Löwe, letzterer vom Rücken gesehen, auf den Hinterbeinen stehend und einander zugewendet. — In der Mitte zwei liegende Rottiere, die sich den Rücken kehren und nach einander umsehen. — Unten ein Steinbock und ein Leopard einander zugewendet.

135 : 98 mm. Pl.

Digitized by Google

Vergl. die Plattenzustände bei Nr. 47.

B. X. p. 82. — L., Sp. 23. 22. — Geisberg, Meckenem (503 a.).

WIEN, H. (II. Rechts etwas verschnitten).

Von der Platte der Acht A (Nr. 47) mit Fortlassung des liegenden Hirsches und des Bären.

(45 TIER-SECHS C)

Vom Meister des heiligen Erasmus.

46 TIER-SIEBEN

Oben eine liegende Löwin und ein sitzender Löwe einander zugewendet. — In der Mitte ein nach rechts gewendeter brüllender Löwe und ein liegender Damhirsch, der sich nach einem springenden Hirsch umsieht, beide nach links gekehrt. — Unten ein nach rechts gewendeter und ein auf dem Rücken liegender Bär.

135 : 99 mm. Pl.

I. Fehlt.

II. Vor der Mittellinie auf den Schaufelzacken des Damhirsches in der Mitte und vor dem doppelten Kontur am rechten Vorderhuf des Hirsches rechts.

III. Mit diesen Retuschen.

B. X. p. 82. — L., Sp. 23. 23. — Geisberg, Meckenem (502.).

WIEN, A. (III. W. gotisches E mit griechischem Kreuz). — WIEN, H. (II. Links etwas verschnitten).

Die Tiere sind mit Ausnahme der beiden Hirsche nach dem Originalspiel kopiert.

47 TIER-ACHT A

Oben eine Löwin und ein Löwe, einander zugewendet und auf den Hinterbeinen stehend. Etwas tiefer ein nach rechts gekehrter, liegender Hirsch. — In der Mitte zwei sich den Rücken kehrende, liegende Rottiere, die sich nach einander umsehen. — Unten ein Steinbock, ein Leopard und etwas höher ein an der Tatze saugender Bär.

135 : 98 mm. Pl.

Digitized by Google

I. Fehlt.

II. Vor der ⧹ auf der rechten Halshälfte des Hirsches oben in der Mitte und des Rottieres rechts.

III. Mit derselben.

B. X. p. 82. — L., Sp. 23. 24. — Geisberg, Meckenem (503.).
WIEN, A. (III.). — WIEN, H. (II.).

Die Platte wurde mit Fortlassung des liegenden Hirsches und des Bären für die Sechs B (Nr. 44) benutzt. Alle Tiere, außer Hirsch, Steinbock und Leopard, sind dem Originalspiel entlehnt.

48 TIER-ACHT B

Links untereinander ein äsender Hirsch, nach rechts gewendet, ein liegendes Rottier, das sich nach rechts umsieht, und ein stehender Damhirsch. — In der Mitte ein nach links vorschreitendes Reh und ein zweites, das, nach rechts gewendet, die Zunge herausstreckt. — Rechts ein Steinbock nach links gekehrt, ein sich umblickendes liegendes Rottier und ein nach links gewendeter Leopard.

131 : 90 mm. Pl.

B. X. 107. 19. — L., Sp. 23. 25. — Geisberg, Meckenem (503 b.).
Photographie von Dr. Meder. (Ill. Wien, A.)
WIEN, A. (III. W. flammender Stern).

Geisberg erklärt den Abdruck der Albertina für einen III. Zustand und nimmt an, daß der I. und II. fehlen. Jedenfalls zeigt er bereits die Retusche Israheis van Meckenem.

49 TIER-NEUN

Oben ein Rehbock, eine Ricke und ein sich umblickender sitzender Löwe, alle drei nach rechts gewendet. — In der Mitte ein sitzender Bär, der sich nach einem rechtshin gekehrten, eine Frucht verzehrenden Affen umsieht, und ein nach links schreitendes Einhorn. — Unten ein sich umblickender Damhirsch, ein Elefant mit einem Turm, nach rechts gewendet, und ein sich mit dem linken Hinterfuß am Kopf kratzender, nach links gekehrter Hirsch.

136 : 98 mm. Pl.

I. Fehlt.

Digitized by Google

II. Vor Angabe der Haare am Hals- und Rückenkontur des Hirsches unten links, vor der Karrierung der Geschirrbänder des Elefanten und vor dem dritten Kreis unten am Sattelrand.

III. Mit diesen Retuschen.

B. X. p. 83. — L., Sp. 23. 26. — Geisberg, Meckenem (503 c.).

WIEN, A. (III. W. Lilienwappen. Schwächer im Druck als die übrigen Albertina-Karten).

Die Platte wurde durch Deckung der beiden oberen Reihen auch für die Drei (Nr. 40) verwendet. Außer Bär, Affe und Elefant scheinen alle Tiere dem Originalspiel entlehnt.

Der Elefant ist gleichseitig auf dem Deckel eines Lederschnittkästchens im Germanischen Museum[1] kopiert, auf dem noch andere Spielkarten benutzt sind.

50 TIER-UNTER A

Ein Jüngling mit einem Kranz im lockigen Haar steht in Profil nach links gewendet, halb vom Rücken gesehen, auf dem Rasen. Er trägt unter dem Peizkragen seines Rockes eine Art Dornenkranz mit hinten herabhängenden Bändern, an der linken Seite einen Doich und Trippen an den Füßen. In den Händen hält er einen Blumenkranz. — Unten links ein nur zur Hälfte sichtbarer äsender Hirsch nach rechts gewendet.

125 : 80 mm. Pl.

B. X. p. 83. — L., Sp. 23. 27. — Geisberg, Meckenem (503 e.).

WIEN, H. (II.)

Geg. Kopie nach dem Hirsch-Ober A des Originalspiels (Nr. 82), der aber statt des Blumenkranzes einen Brief hält.

51 TIER-UNTER B

Ein Jüngling in bis zu den Knieen reichendem Rock, dessen rechter Ärmel sehr lang und stark gezaddelt ist, schreitet nach links über den Rasen. Er trägt auf dem lockigen Haupt einen sehr großen, breitkrempigen Hut mit nach rechts flatterndem Tuch und drei Straußenfedern, an den Füßen Trippen. — Unten rechts auf dem Rasen ein sich nach links umblickendes, liegendes Rottier.

111 : 67 mm. Pl. : Bl.

[1] Saal XL. H. G. Vergl. Jahrb. XVIII. (1897) p. 47.

L. Sp., 23. 28. — Geisberg, Kartenspiel p. 10. Anm. 7.
MÜNCHEN, H. u. St.
Geg. Kopie nach dem Vogel-Unter B des Originalspiels (Nr. 70). Das rechts etwas verschnittene Blatt klebt zusammen mit einem Stich des Meisters von 1462 im vorderen Deckel der Hs. Griseldis, Melibeus und Prudentia (Cgm. 403). Geisberg rechnet es zu den wenigen nicht überarbeiteten Karten des Kopienspiels.

52 TIER-OBER

Ein Jüngling in reich gezaddelter Kleidung, einen Kranz auf dem lockigen Haar, schreitet nach links über den Rasen. Er trägt einen über die Schulter gelegten, vorn mit einer Agraffe gezierten Wulst und zeigt mit der Rechten auf ein oben links liegendes Rottier, das sich nach rechts umblickt.

124 : 79 mm. Pl.

B. X. p. 83. — L., Sp. 24. 29. — Geisberg, Meckenem (503 f.).
WIEN, H. (II.)
Geg. Kopie nach dem Raubtier-Ober des Originalspiels (Nr. 102). Der Jüngling trägt Schuhe, und das von seinem rechten Arm herabhängende Tuch fehlt, ebenso der Ring in seiner Rechten, mit der er auf das Farbzeichen weist.

53 TIER-DAME

Sie sitzt mit einer Krone auf dem langen Haar, etwas gegen rechts gewendet auf einem mit vier Drachen an den Lehnen verzierten Thron. Ihr Kleid ist an den langen Ärmeln mit Hermelin verbrämt, und sie hält auf dem Schoße ein Einhorn, dessen Horn sie mit der Linken zeigt.

142 : 97 mm. Bl.

B. X. p. 84. — L., Sp. 24. 30. — Geisberg, Meckenem (503 g.).
WIEN, H. (II.)
Die Dame wurde nach einem unbekannten Vorbild, der Thron frei nach dem des Blumen-Königs A im Originalspiel (Nr. 50) kopiert. Die Platte ist von ganz unregelmäßiger Form und verjüngt sich nach oben zu.

54 TIER-KÖNIG A

Er sitzt, gegen rechts gekehrt, auf einem mit hoher Rücklehne versehenen Thron, der mit einem großen Kissen belegt ist. Auf dem

bärtigen Haupt mit lockigem Haar trägt er eine Krone und über dem langen Rock ein seitlich offenes, pelzverbrämtes Oberkleid. Seine Hände halten einen Rosenkranz. Die Seitenlehnen des Thrones sind mit Statuetten geschmückt. — Ohne Farbzeichen.

120 : 99 mm. Bl.

Geisberg, Kartenspiel 52. 64. Kop.

Photographie. (Berlin.) — Hochätzung in der Z. f. B. VI. (1902) p. 258. Abb. 1. (Berlin).

BERLIN (Matt koloriert mit Gelb, Grün, Rot, Braun und Fleischfarbe. S. v. Nagler).

Kopie nach dem Wilden-König A des Originalspiels (Nr. 57)[1]. Die Figur links am Thron ist bärtig, die rechts hält in der ausgestreckten Linken ein Spruchband und wendet den Kopf mit einer Kappe und spitzem Bart nach außen. Am Pfeiler hinter ihr ist (wie bei der linke) ein Blendbogen angebracht und die Stufe vorn mit einem Linearornament überzogen.

Die ziemlich gute Arbeit könnte man zunächst für eine Überarbeitung der Originalplatte des Spielkarten-Meisters halten, mit der ich sie leider nach Passavants Vorgang identifiziert habe[2]. Bei sorgfältiger Vergleichung zeigen sich aber in den Konturen soviel starke Abweichungen, daß dies nicht denkbar ist.

55 TIER-KÖNIG B

Gegenseitig zu Nr. 54 mit denselben Abweichungen vom Original und folgenden von der Kopie: Der Gewandsaum des Königs ist mit acht kleinen Kreisen (statt mit sechs Blumen) gemustert. Am Thron, rechts neben dem Oberkleid, zählt man zwei (statt drei) Blendbogen. Die Fläche der Stufe ist gemasert, und die drei Rosetten am Kronreif fehlen. Statt des Rosenkranzes hält der König einen nach links gewendeten, liegenden Löwen.

135 : 96 mm. Pl.

I. Fehlt.

II. Vor Punktierung des Randes der Krone.

III. Mit derselben.

B. X. p. 85. — P. II. 74. Cop. — W. u. Z. II. 201. 318. 3. — L., Sp. 23. 14. und 24. 31. — Kunstfreund 1885. Sp. 146. (L.) — Geisberg, Meckenem (503 h.). — Geisberg, Kartenspiel 53. bei 64.

[1] Auch bei dem Wiener Abdruck des Originals fehlt das Farbzeichen. Ich reihe die Karte, um sie nicht von der folgenden Variante (Nr. 55) zu trennen, bei der Tierfarbe ein.

[2] Auch H. W. Singer hat die Kopie in der Z. f. B. durch mein Verschulden als Original abgebildet.

Photographie. (Ill. Paris, S. v. Rothschild.)

Aukt. T. O. Weigel (Leipzig 1872) zusammen mit 4 anderen Karten: 1650 Tlr. an Eugen Felix, 1885 an E. v. Rothschild.

PARIS (Ill. Sehr kräftiger Abdruck, rechts etwas verschnitten. W. p mit Blume). PARIS S. v. Rothschild (Ill. Etwas geringer, aber mit breitem Rand. 1885. SS. Weigel und Felix). — WIEN H. (Il.).

Die Karte ist offenbar eine Afterkopie nach Nr. 54, und jedenfalls ist der Thron der heiligen Dreifaltigkeit von 1462 nicht hiernach, sondern nach Nr. 54 gleichseitig kopiert, wonach meine Bemerkungen im Kunstfreund a. a. O. zu berichtigen wären. Geisberg hat übersehen, daß der Wiener Abdruck einem früheren Zustand angehört, als die beiden Pariser. Vergl. die Bemerkungen beim Wilden-König B. Nr. 33.

56 TIER-FRAGMENTE

a Eine liegende Löwin, nach rechts gewendet.

38 : 41 mm. Bl.

b Ein aufrecht stehender, vom Rücken gesehener Löwe, nach links gewendet.

39 : c. 30 mm. Pl.
42 : 37 mm. Bl.

Courboin 962.
PARIS

a von einer unregelmäßig geformten, b von einer viereckigen Platte gedruckt. Beide Tiere sind rohe Kopien nach denen des Originalspiels. Courboin identifiziert sie irrigerweise mit den beiden zu einer Zwei zusammengesetzten Fragmenten aus dem Originalspiel (Nr. 106 a und b).

c Ein nach rechts gewendeter Damhirsch, der sich nach links umsieht.

53 : 38 mm. Bl.

d Ein nach rechts schreitendes Rottier.

41 : 34 mm. Bl.

e Ein liegendes Tier, das sich nach links umsieht.

28 : 28 mm. Bl.

L., Sp. 7. 44. und p. 40. — Geisberg, Kartenspiel 29 — 31. C. 4, 6, 9 Kop.
DRESDEN

Ich hielt die drei eng um die Darstellung ausgeschnittenen Dresdner Fragmente leider für Originale und ließ sie 1883 durch eine Federpause zur Acht (Nr. 79) ergänzen. Geisberg wies jedoch nach, daß es nur Kopien seien, und zwar c mit Hinzufügung einer

Digitized by Google

Mittelsprosse an der rechten Stange des Damhirsches, d mit Angabe des Muskels am rechten Vorderlauf durch eine Linie und Beugefalten am oberen Gelenk, die im Original fehlen, sowie verändertem (nicht nach oben blickendem) Auge, e mit ebenso langem Unter- wie Oberkiefer und ohne die Haare am Bauch. — Ob diese drei Kopien von derselben Hand herrühren wie die Karten des Kopienspiels, scheint mir sehr zweifelhaft. Jedenfalls gehören sie nicht zur Acht B (Nr. 48), auf der die Points c und e gegenseitig, d gleichseitig vorkommen.

DRITTE FARBE: VOGEL

57 VOGEL-ASS A

Ein Kranich mit langem Schopf und ausgebreiteten Flügeln schreitet, den Hals zurückgebogen, nach rechts.

88 : 65 mm. Pl.[1]

B. X. p. 89. — L., Sp. 24. 32. — Geisberg, Meckenem (503 i.). — Geisberg, Kartenspiel p. 10. Anm. 7. Nr. 4.

WIEN, H. (i. Ausgezeichneter Abdruck mit breitem Rand[2]).

Obgleich diese Karte auf den ersten Blick zarter gestochen zu sein scheint, als die anderen aus dem gleichen Spiel, kann sie doch nur dem Kopienspiel beigezählt werden. Die Führung der Taillen entbehrt des Feingefühls für den Schwung der Zeichnung, der den Vögeln im Originalspiel eigen ist, und die Schraffierungen folgen nicht, wie dort immer, der Form, sondern gehen steif und rücksichtslos über Rücken und Flügel hin. Die Konturen sind viel derber und schwärzer als beim Spielkarten-Meister. Das Papier des Wiener Abdrucks mit 39 mm. Abstand der Drahtstäbe ist das gleiche wie bei den anderen Karten daselbst.

Der Kranich ist, wie Geisberg richtig erkannt hat, auf der Rückseite des Schwabenspiegeleinbandes im Germanischen Museum[3] unten in der Mitte gegenseitig kopiert.

58 VOGEL-ASS B

Ein nach rechts gewendeter Kranich mit langem Schopf, den Kopf nach oben gekehrt und auf dem rechten Bein stehend.

84 : 63 mm. Pl.

B. X. 109. i. — L., Sp. 24. 33. — Geisberg, Meckenem (504.). — Geisberg, Kartenspiel p. 10. Anm. 7. Nr. 5.

[1] Der Plattenrand ist rechts schwer erkennbar.

[2] 139 : 96 mm. Bl.

[3] Bibl. 24,042. Vergl. L., Kat. p. 27. Ich hatte die Abhängigkeit übersehen, weil der Vogel dort stark nach vorn geneigt, scheinbar fliegend, dargestellt ist.

Digitized by Google

WIEN, A. (III.)
Der Vogel ist gegenseitig nach dem auf der Drei des Originalspiels (Nr. 61) unten links befindlichen kopiert mit stark verlängertem Schopf und Hinzufügung der Bodenangabe.

59 VOGEL-DREI

Ein beschopfter Vogel mit ausgebreiteten Flügeln nach rechts gewendet, eine Eule ebenfalls nach rechts gekehrt und nach links zurückblickend und ein chimärischer Vogel mit Hahnenschwanz und großer Haube, nach links gewendet. Alle drei erheben den linken Fuß.

140 : 97 mm. Bl.

Vergl. die Plattenzustände bei Nr. 67.

B. X. p. 90. — L., Sp. 24. 34. — Geisberg, Meckenem (508 d.).
WIEN, H. (I.).
Die mittlere Reihe der Neun B. (Nr. 67.)

60 VOGEL-VIER

Oben ein nach rechts emporfliegender Vogel mit langem Schwanz und ein nach links herabschießender Falke. — Unten ein nach rechts schreitender chimärischer Hahn und ein beschopfter Vogel mit langem Schnabel und sehr langem Schwanz, der sich nach dem ihm folgenden Hahn umsieht. (Querblatt.)

69 : c. 92 mm. Pl.[1]

B. X. p. 90. — L., Sp. 24. 35. — Geisberg, Meckenem (504 a.).
WIEN, H. (II.).
Geg. Kopie nach der Vier B des Originalspiels (Nr. 63), mit der Wiltshire[2] die von Bartsch beschriebene Wiener Kopie irrtümlich identifiziert.

61 VOGEL-FÜNF A

Oben ein Vogel, der sich mit dem Schnabel unter dem Flügel kratzt. — In der Mitte eine Art Pelikan mit ausgebreiteten Schwingen, ein

[1] Der Plattenrand ist bei dem Wiener Exemplar fast nicht zu erkennen. Es mißt 96 : 141 mm. Bl.
[2] Pl. C. 216. G. 154.

Reiher mit abwärts gekehrtem Kopf und Schwanz und ein dritter Vogel, der sich die Brust kratzt. — Unten ein Vogel mit ausgebreiteten Flügeln, in geduckter Stellung nach links gewendet.

141 : 96 mm. Bl.

Vergl. die Plattenzustände bei Nr. 66.

B. X. p. 90. — L., Sp. 24. 37. — Geisberg, Meckenem (506 a.).
WIEN, H. (II.)
Von der Platte der Neun A (Nr. 66) mit Fortlassung der vier Vögel in den Ecken[1].

62 VOGEL-FÜNF B

Links untereinander ein Vogel mit ausgebreiteten Flügeln und kurzen Beinen und eine Eule, beide nach rechts gewendet und auf einem Bein stehend. — Rechts ebenso eine Art Schwan, der den linken Fuß gegen seinen Kopf stemmt, ein beschopfter Vogel in derselben Stellung, nach links gewendet, und ein Schwan mit ausgebreiteten Flügeln.

90 : 66 mm. Pl.

B. X. 114. 16. — L., Sp. 24. 38. — Geisberg, Meckenem (505.).
WIEN, A. (III.)
Alle fünf Vögel sind dem Originalspiel entlehnt, nach Geisberg mit Ausnahme der Eule gegenseitig von der Acht (Nr. 67). Die Eule entspricht jener in der Mitte der Neun B des Kopienspiels (Nr. 67).

63 VOGEL-SECHS

Oben ein beschopfter Vogel nach rechts und ein anderer mit gesenktem Kopf nach links gewendet, der sich die Kehle mit dem Fuß kratzt. — In der Mitte eine Eule mit erhobenem linken Fuß, nach rechts gekehrt. — Unten drei nach rechts gewendete Vögel, von denen der erste sich die Flügelfedern strählt, der zweite, auf einem Bein stehend, den Kopf nach oben hebt, und der dritte, einer Gans ähnlich, sich mit dem Fuß die Kehle kratzt.

141 : 97 mm. Bl.

[1] Die Spitze vom Kopf des Straußes ist noch erkennbar.

Digitized by Google

Vergl. die Plattenzustände bei Nr. 67.

B. X. p. 90. — L., Sp. 24. 39. — Geisberg, Meckenem (508 c.).
Photographie. (II. Wien, H.)
WIEN, H. (II.).
Von der Platte der Neun B (Nr. 67) mit Fortlassung des mittelsten Vogels in der oberen Reihe und der beiden links und rechts in der mittleren.

64 VOGEL-SIEBEN

Oben ein storchartiger Vogel, nach rechts gewendet, und ein nach links herabfliegender Wiedehopf. — In der Mitte eine nach rechts gekehrte, sich umblickende Eule zwischen zwei kranichähnlichen, chimärischen Vögeln, beide nach links gewendet. — Unten ein Vogel mit kurzem und ein anderer mit langem Schnabel. Sie kehren sich den Rücken und wenden die Köpfe nach innen.

134 : 99 mm. Pl.

I. Fehlt.

II. Vor den Punkten auf der Brust der Eule, den Doppelstrichen auf dem Rücken des Wiedehopfs oben rechts und den Strichelchen auf seinen Flügeln. Vor der // auf dem Rücken des Vogels unten rechts und vor vielen anderen Arbeiten.

III. Mit diesen Retuschen.

B. X. p. 90 — L., Sp. 24. 40. — Geisberg, Meckenem (506.).
Photographie. (II. Wien, H.)
WIEN, A. (III.) — WIEN, H. (II. W. Anker. Links etwas verschnitten, rechts unklar im Druck).
Sämtliche Vögel sind nach dem Originalspiel kopiert, und zwar der erste gleichseitig mit veränderter Kopfhaltung nach der Fünf (Nr. 64), der erste der Mittelreihe ebenso nach der Neun (Nr. 68) und die übrigen, bis auf den in der Mitte rechts, gegenseitig nach der Sieben (Nr. 66).

65 VOGEL-ACHT

Oben zwei Störche einander zugewendet, der links auf einem Bein stehend. — In der Mitte zwei fliegende Vögel, der erste nach links gerichtet und vom Bauche, der andere nach rechts gewendet und vom Rücken gesehen, und ein nach links gekehrter Vogel mit ausgebreiteten

Digitized by Google

Schwingen, der den Kopf hinter den rechten Flügel steckt. — Unten ein nach rechts gewendeter Storch, der mit dem Schnabel eine Schlange faßt, ein Schwan mit offenem Schnabel und ausgebreiteten Flügeln nach links gekehrt und ein Storch, der in derselben Richtung auf einem Bein stehend, den Schnabel in die Luft streckt.

135 : 99 mm. Pl.

I. Fehlt.

II. Vor Hinzufügung der Federn auf dem Rücken des fliegenden Vogels oben in der Mitte und vor der Querschraffierung an Hals und Brust des Storches oben rechts.

III. Mit diesen und vielen anderen Retuschen.

B. X. p. 91. — L., Sp. 24. 41. — Geisberg, Meckenem (507.).
Photographie. (II. Wien, H.)
WIEN, A. (III.) — WIEN, H. (II.)

Die Vögel scheinen sämtlich dem Originalspiel entnommen, und zwar sind der oben links und der unten rechts befindliche gleichseitig nach der Fünf (Nr. 64), die beiden ersten der Mittelreihe gegenseitig nach der Sieben (Nr. 66), der dritte der Mittelreihe wie der mittlere der unteren gegenseitig nach der Sechs (Nr. 65) kopiert, endlich der unten links gegenseitig nach der Vier A (Nr. 62).

66 VOGEL-NEUN A

Oben ein nach rechts gewendeter chimärischer Vogel, ein zweiter, der sich mit dem Schnabel unter dem Flügel kratzt, und ein dritter, nach links gewendet mit etwas erhobenen Schwingen. — In der Mitte eine Art Pelikan mit ausgebreiteten Flügeln nach rechts gewendet, ein Reiher mit abwärts gekehrtem Kopf und ein dritter, der sich die Brust kratzt, beide nach links gewendet. — Unten ein stark zurückgeneigter storchartiger Vogel auf einem Bein und nach rechts gewendet, ein zweiter mit ausgebreiteten Flügeln in geduckter Haltung nach links gekehrt und ein Strauß mit Ohren und Rehfüßen.

134 : 99 mm. Pl.

I. Fehlt.

II. Vor Angabe der dunkleren Federn auf dem Rücken des Vogels links in der zweiten Horizontalreihe und vor der Querschraffierung auf der Brust des mittelsten Vogels.

Digitized by Google

III. Mit diesen Retuschen.

B. X. p. 91. — L., Sp. 14. 42. — Geisberg, Meckenem (508.).
WIEN, A. (III. W. p Fragment).

Die Platte diente mit Fortlassung der vier Vögel in den Ecken auch für die Fünf A (Nr. 61). Geisbergs Angabe, der mittelste Vogel sei schon im II. Zustand von derselben Hand aufgestochen, die bei den übrigen Karten die Retusche des III. Zustands vornahm, ist irrig. Der II. Zustand ist noch nicht von Meckenem überarbeitet, nach dessen Retusche (im III.) die Krallen der Vögel nicht mehr alle so deutlich sichtbar sind wie im II. Zustand.

Alle Vögel, bis auf den Strauß, sind dem Originalspiel entlehnt, und zwar der zweite der Mittelreihe von der Sechs (Nr. 65) im Gegensinne, der zweite unten gleichseitig der Sieben (Nr. 66)[1]. Die übrigen sind gegenseitig nach der Neun (Nr. 68) kopiert.

67 VOGEL-NEUN B

Oben ein beschopfter Vogel nach rechts gewendet, ein chimärischer Schwan mit ausgebreiteten Flügeln und ein anderer Vogel mit gesenktem Kopf, der sich die Kehle kratzt, beide nach links gekehrt. — In der Mitte ein beschopfter Vogel mit ausgebreiteten Schwingen nach rechts gewendet, eine Eule und ein chimärischer Hahn mit großer Haube einander zugekehrt. — Unten drei nach rechts gewendete Vögel, von denen der erste sich die Flügelfedern strählt, der zweite, auf einem Bein stehend, den Kopf emporhält, und der dritte, einer Gans ähnlich, sich mit dem rechten Fuß die Kehle kratzt.

141 : 97 mm. Bl.

I. Vor dem doppelten Kontur der Schwimmfüße des Schwanes oben in der Mitte und am linken Fuß der Gans unten rechts. Vor den kleinen Strichen am unteren Ende der sechs Federn des Eulenschwanzes, die scharf konturiert sind.

II. Mit diesen Zutaten.

III. Ohne erkennbare neue Arbeiten, aber nach den weichen, unklaren Konturen und der tuschtonartigen Wirkung der Schraffierungen von Meckenem retuschiert.

B. X. p. 92. — L., Sp. 25. 43. — Geisberg, Meckenem (508 b.).
Photographien. (III. Coburg und I. Wien, H.)

COBURG (III. Die vier Ecken fehlen, und unten links ist ein Stück herausgerissen). — WIEN, H. (I.)

[1] Er kommt auch auf der Sechs (Nr. 65) vor.

Digitized by Google

Die Platte diente auch nach Deckung der oberen und unteren Reihe für die Drei (Nr. 59), und für die Sechs (Nr. 63), indem man den mittelsten Vogel der oberen und die beiden links und rechts in der Mittelreihe deckte. Geisberg rechnet die Karten in Coburg und Wien irrtümlich zu einem und demselben (II.) Zustand.

Alle Vögel, mit Ausnahme der Eule, sind gegenseitig nach der Acht des Originalspiels (Nr. 67) kopiert.

68 VOGEL-NEUN C

Oben ein nach links gewendeter Vogel, mit gesträubten Schopffedern, ein nach rechts schreitender, kurzbeiniger mit langem Schnabel, der sich umsieht, und eine Art Reiher, der den Kopf unter den Bauch steckt. — In der Mitte ein sich die Brust kratzender Vogel, nach rechts gekehrt, ein von vorn gesehener mit erhobenem Kopf und halb ausgebreiteten Flügeln und ein nach links gewendeter, auf einem Bein stehender Storch. — Unten ein beschopfter Vogel mit langem Schnabel, der nach links schreitet und sich nach einem zweiten, vom Rücken gesehenen mit ausgebreiteten Flügeln umsieht, und ein nach rechts gewendeter Vogel, der nach etwas am Boden schnappt.

136 : 97 mm. Bl.

Geisberg, Kartenspiel p. 41. bei 28.

COBURG

Kopie nach der Neun des Originalspiels Nr. 68. Der Schnabel des zweiten Vogels oben ist in seiner ganzen Länge gleich weit offen, während beide Schnabelhälften im Original einen spitzen Winkel bilden. Bei dem Storch in der Mittelreihe rechts ist die mittelste Kralle des hochgezogenen Fußes abgespreizt und nicht wie die anderen gekrümmt. Der Schnabel des mittleren Vogels in derselben Reihe ist an der Spitze nicht geöffnet.

Ich hatte nach Passavants Vorgang diese Karte mit dem Original identifiziert und hielt sie für einen retuschierten II. Zustand, bis mich Geisberg darauf aufmerksam machte, daß es nur eine sehr genaue Kopie sei.

69 VOGEL-OBER

Ein Jüngling mit einem Blumenkranz im Haar schreitet, in Profil gesehen, nach rechts. Er trägt einen ärmellosen, dicht mit Zaddelwerk besetzten Rock, die sogenannte Glocke, und seitlich geschnürte Schuhe. Der Boden ist mit Rasen bedeckt. — Oben rechts ein nach rechts gewendeter Vogel, der sich mit dem Schnabel die Brust kratzt.

136 : 93 mm. Pl. : Bl.

Digitized by Google

B. X. p. 93. — L., Sp. 25. 44. — Geisberg, Meckenem (508 e.).

BERLIN (II. W. Lilienwappen. 1891 von Fairfax Murray in London: 20 £[1]). — PARIS (II. W. gotisches p mit Blume. Ziemlich stark beschnitten). — WIEN, H. (II.)

Geg. Kopie nach dem Vogel-Ober des Originalspiels (Nr. 71). Der Jüngling trägt scheinbar ein Halsband, d. h. der Kontur seiner Kinnlade ist doppelt.

70 VOGEL-DAME

Sie sitzt, von vorn gesehen, auf einer mit einem großen gemusterten Kissen bedeckten Bank ohne Lehne und hält mit der Linken ein kleines Schoßhündchen. Auf dem Haupt trägt sie eine mit Tauben gezierte, schleierbedeckte Krone und um den Hals reichen Schmuck. Die Stirnbinde mit verzierter Agraffe ist über die rechte Schulter gelegt. — Oben rechts eine sich umblickende, nach rechts gewendete Eule.

136 : 100 mm. Pl.

P. II. p. 79. — W. u. Z. II. 204. 318. 5. — L., Sp. 25. 45. — Geisberg, Meckenem (508 f.).

Photographie. (II. Paris, S. v. Rothschild.)

Aukt. T. O. Weigel (Leipzig 1872) zusammen mit 4 anderen Karten: 1650 Tlr. an Eugen Felix, 1885 an E. v. Rothschild.

PARIS, S. v. Rothschild (II. Mit breitem Rand, ein vertikaler Riß geht durch das ganze Blatt. 1885. SS. Weigel und Felix).

Geg. Kopie nach der Löwen-Dame des Originalspiels Nr. 103 mit dem Hündchen an Stelle der Frucht in der Hand der Dame. Der Schmuck ist etwas verändert und der Kronreif enthält eine Blume zwischen vier ovalen Steinen (im Original sechs Perlen). Die Eule gegenseitig nach der Sieben (Nr. 66).

71 VOGEL-KÖNIG

Der jugendliche König mit der Krone auf dem üppig gelockten Haar, sitzt nach links gekehrt, auf dem mit einem großen Kissen bedeckten Thron ohne Lehne. Er trägt einen pelzverbrämten Lendner und hält die Rechte am Gürtel, während er mit der Linken eine Handbewegung macht. Auf seiner linken Schulter liegt die mit einer Agraffe gezierte Stirnbinde. — Oben links ein nach rechts gewendeter Uhu, der den rechten Fuß hebt.

136 : 102 mm. Pl.

[1] Zusammen mit dem Vogel-Unter vom Meister ·𝔈 ·𝔖· (L. 17. 13.) und dem Vogel-König von Israhel van Meckenem (G. 530).

Digitized by Google

B. X. p. 94. — W. u. Z. II. 204. 318. 4. — L., Sp. 25. 46. — Geisberg, Meckenem (508 g.).

Photographie. (II. Paris, S. v. Rothschild.)

Aukt. T. O. Weigel (Leipzig 1872) zusammen mit 4 anderen Karten: t650 Tlr. an Eugen Felix, 1885 an E. v. Rothschild.

PARIS, S. v. Rothschild (II. Mit breitem Rand. W. Anker. 1885. SS. Weigel und Felix). — WIEN, H. (II.)

Geg. Kopie nach dem Blumen-König A des Originalspiels Nr. 50 ohne die Lehnen des Thrones, der mit einem Kissen, statt mit einer Decke, belegt ist. Der Gürtel des Königs ist nicht mit Blumen, sondern mit einem Ornament gemustert, die Stirnbinde auf der linken Schulter hinzugefügt. — Die vorgenommenen Veränderungen sollten den König offenbar zum Gegenstück der Vogel-Dame Nr. 70 machen.

VIERTE FARBE: BLUMEN

72 BLUMEN-ASS

Eine große Akeleiblüte, deren oben nach links gebogener Stengel unten ein dreiteiliges Blatt und weiter oben drei kleinere Blättchen trägt.

87 : 64 mm. Pl.

B. X. p. 94. — L., Sp. 25. 47. — Geisberg, Meckenem (508 b.) — Geisberg, Kartenspiel p. t0. Anm. 7. Nr. 6.

Photogrsphie. (I. Wien, H.)

WIEN, H. (I. mit breitem Rand[1]. W. Anker mit Kreuz).

Auch diese Karte ist, wie das Aß der Vogel-Farbe, so zart gestochen, daß man sie fast dem Spielkarten-Meister selbst zuschreiben könnte, doch zeigt ein genauerer Vergleich mit den Zyklamen und Rosen des Originalspiels, daß die Stichelführung des sicheren Schwunges entbehrt, der den Originalen eigen ist. Auch sind die Schraffierungen sozusagen unorganischer. Überdies ist das Ankerpapier genau das gleiche wie bei den anderen Wiener Karten des Kopienspiels.

73 BLUMEN-ZWEI

Oben eine Blume mit kurzem Stiel und drei Blättchen, den von fünf gerundeten und fünf spitzen Blättern umgebenen Kelch nach rechts abwärts kehrend. — Unten eine halb erschlossene Akeleiblüte mit zwei Blättchen.

140 : 96 mm. Bl.

[1] 141 : 96 mm. Bl.

Geisberg, Meckenem (508 i.).
Photographie. (II. Wien, H.)
WIEN, H. (II. W. Anker).

Bartsch scheint diese Karte übersehen zu haben. Sie ist von der Platte einer unbekannten größeren Zahlenkarte nach Deckung der übrigen Points gedruckt. Daß diese Karte, wie Geisberg[1] annimmt, von einer Variante der Acht herrühre, bedarf noch der Bestätigung.

74 BLUMEN-DREI

Drei Rosen schräg untereinander, so daß sich die oberste mit einem Blättchen am Stiel links, die unterste rechts befindet. Die mittelste ist von unten gesehen.

141 : 96 mm. Bl.

Vergl. die Plattenzustände bei Nr. 80.

B. X. p. 94. — L., Sp. 25. 48. — Geisberg, Meckenem (510 a.).
Photographie. (III. Wien, H.)
WIEN, H. (III.)

Von der Platte der Neun A (Nr. 80) nach Deckung der sechs Phantasieblumen. Die Rosen sind sämtlich in den Schatten grob retuschiert, meist mit geradlinigen Querlagen. Bei der unten rechts ist am Rand der obersten Blätter auf der rechten Seite eine ‖ und eine ╲ hinzugefügt.

Die Karte befindet sich nicht in der Albertina, wie Geisberg angibt, sondern in der Hofbibliothek. Ich rechne sie, wie er, in das Koplenspiel nach dem Meister der Spielkarten. Ihr Vorkommen auf demselben Papier und mit dem gleichen Druckton wie die Fünf aus dem Koplenspiel nach dem Meister ·ℭ·𝔇· in Dresden (Geisberg 531) beweist jedoch, daß beide Spiele vermischt benutzt wurden, und die Scheidung nach den Vorlagen (Spielkarten-Meister oder Meister ·ℭ·𝔇· nicht aufrecht zu halten ist.

75 BLUMEN-VIER

Vier Rosen in zwei Reihen untereinander. Die drei ersten sind mit dem Kelch nach oben gekehrt, die vierte richtet den offenen Kelch nach vorn. Unter der dritten zwei Blätter. Einf.

66 : 65 mm. Einf.
69 : 67 mm. Pl.

L., Sp. 25. 49. — Geisberg, Meckenem (508 k.).
Lichtdruck bei L. Taf. XVI. Fig. 43. (II. Dresden.)

[1] Kartenspiel p. 11. Anm. 9.

DRESDEN (II. Schwacher, bis über die Einf. verschnittener Abdruck). — MÜNCHEN, H. u. St. (II. Kräftiger, sehr schwarzer Abdruck mit breitem Rand. Der Stich ist auf fol. 1 v. einer Inkunabel aus Schedels Besitz[1] eingeklebt, und der Rand mit Rot umzogen).

Die Zugehörigkeit der Karte zu diesem Spiel ist mir aus verschiedenen Gründen fraglich. Eine Einfassungslinie findet sich bei keiner anderen Karte, und das Format ist wesentlich kleiner. Besser würde die Karte in das Kopienspiel nach dem kleineren Spiel des •Ⓔ •𝔖• passen. Die Rosen scheinen mir aber doch nach denen des Spielkarten-Meisters kopiert, und Zeichnung wie Technik entsprechen sehr genau der Blumen-Acht (Nr. 79).

76 BLUMEN-FÜNF

Vier Rosen mit aufwärts gerichteten Kelchen, oben und unten je zwei. — In der Mitte eine von unten gesehene große Blume.

97 : 66 mm. Pl.

B. X. p. 94. — L., Sp. 25. 50. — Geisberg, Meckenem (509.).
WIEN, A. (III. Sehr matter Abdruck).
Die mittelste Blume ist gegenseitig der Vier aus dem kleineren Spiel des Meisters •Ⓔ •𝔖• (L. 17. 17.) entlehnt.

77 BLUMEN-SECHS

Oben eine Rose mit einer Knospe und einem Blatt zwischen zwei Zyklamen mit je zwei Blättern. — In der Mitte eine Zyklamenknospe mit zwei Blättern. — Unten zwei Zyklamen, das links mit einem, das rechts mit zwei Blättern.

135 : 99 mm. Pl.

Vergl. die Plattenzustände bei Nr. 81.

B. X. p. 94. — L., Sp. 25. 51. — Geisberg, Meckenem (510 b.).
Photographie. (II. Wien, H.).
WIEN, H. (II. Matter Abdruck).
Von der Platte der Neun B (Nr. 81) mit Fortlassung der beiden Rosen in der mittleren und der Mittelrose in der unteren Reihe.

78 BLUMEN-SIEBEN

Links untereinander eine Rose, ein Veilchen mit einem Blatt und ein Zyklamen mit zwei Blättern. — Rechts ebenso ein Zyklamen mit

[1] Inc. s. a. 1004. Dispensarium magistri Nicolai Prepositi ad aromatorios. 1904 von Dr. Leidinger entdeckt.

Digitized by Google

zwei Blättern, ein Veilchen mit einem Blatt und eine Rose. — In der Mitte eine sternartige Blume mit trichterförmig nach oben gerichtetem Kelch und drei kleinen Blättern.

133 : 99 mm. Pl.

B. X. p. 94. — L., Sp. 25. 52. — Geisberg, Meckenem (509 a.).
WIEN, A. (II.)
Außer der Mittelblume scheinen alle Blüten dem Originalspiel entlehnt.

79 BLUMEN-ACHT

Oben eine Akelei-Blüte mit einem kleinen und einem großen dreiteiligen Blatt, eine mit dem Kelch abwärts gekehrte Rose und ein Zyklamen mit zwei Blättern. — In der Mitte zwei Rosen, die links mit dem Kelch nach hinten, und die rechts mit dem Kelch nach vorn gekehrt und einem Blättchen am Stiel. — Unten eine Rose zwischen zwei Zyklamen mit je zwei Blättern, das rechts ist noch nicht ganz entfaltet.

136 : 97 mm. Pl.: Bl.

B. X. p. 95. — L., Sp. 25. 53. — Geisberg, Meckenem (509 b.).
WIEN, H. (II.)
Die Blumen scheinen sämtlich dem Originalspiel entnommen. Geisberg[1] spricht von einer Variante der Acht, die aber nicht bekannt ist. Er scheint anzunehmen, daß die offenbar von einer höheren Zahlenkarte gedruckte Blumen-Zwei (Nr. 73) von der Platte dieser verschollenen Acht gedruckt sein müsse.

80 BLUMEN-NEUN A

Oben eine Rose mit einem Blatt und zwei Phantasieblumen, von denen die eine von oben, die andere von unten gesehen ist. — In der Mitte eine halb von unten gesehene Rose zwischen zwei Phantasieblumen mit je einem der Mitte zugekehrten Blättchen am Stiel. — Unten zwei Phantasieblumen und eine Rose.

136 : 99 mm. Pl.

I. Fehlt.

II. Vor der ‖ am oberen Rand der beiden ganz rechts befindlichen Rosenblätter unten rechts, die nur eine dem Kontur folgende

[1] Kartenspiel p. 11.

Schraffierung zeigen. Die Mittellinie des obersten Blattes der mittelsten Rose ist auch oben noch sichtbar.

III. Sie ist nur noch unten sichtbar. Die ‖ auf den Blättern der Rose oben links ist erneuert und weiter geführt, so daß nur ein schmaler Rand weiß bleibt.

B. X. p. 95. — L., Sp. 25. 54. — Geisberg, Meckenem (510.).

Lichtdruck bei L. Taf. XV. Fig. 41. (II. Dresden.)

Aukt. Sternberg-Manderscheid (Dresden 1838) 10 Tlr. 12 Ngr. an König Friedrich August II.

DRESDEN (II.) — DRESDEN, S. F. A. (II. Schwacher Abdruck. 1838. S. Sternberg-Manderscheid). — WIEN, A. (II. schwacher Abdruck).

Die Platte diente mit Fortlassung der sechs Phantasieblumen auch für die Drei (Nr. 74). Geisberg hält irrigerweise den III. Zustand für den II.

81 BLUMEN-NEUN B

Oben eine Rose mit einer Knospe und einem Blatt zwischen zwei Zyklamen mit je zwei Blättern. — In der Mitte eine Zyklamenknospe mit zwei Blättern zwischen zwei Rosen. — Unten eine Rose zwischen zwei Zyklamen, von denen das links ein Blatt, das rechts deren zwei hat.

135 : 99 mm. Pl.

I. Fehlt.

II. Die Blütenblätter der Zyklamenknospe in der Mitte sind nur den Konturen folgend schraffiert, ebenso die beiden obersten Blätter an den Zyklamen oben links und unten rechts. Am Stiel der Rose oben in der Mitte, unterhalb der Knospe, zählt man genau 8 große und 3 kleinere krumme Linien.

III. Die zarteren Lagen auf den Blütenblättern der Zyklamenknospe in der Mitte und der Zyklamen oben links und unten rechts sind ausgeblieben und durch neue derbere ersetzt, die nicht mehr den Konturen folgen, sondern schräg dazu stehen. Am Stiel der oberen Rose etwa 9 oder 10 nicht genau zählbare krumme Linien.

B. X. p. 96. — L., Sp. 25. 55. — Geisberg, Meckenem (510 a.) bis.[1]

WIEN, A. (III. W. p mit Blume).

[1] Geisberg gibt der Neun versehentlich dieselbe Nummer (510 a.) wie der Drei.

Die Platte diente mit Fortlassung der beiden Rosen in der zweiten und jener in der unteren Reihe auch für die Sechs (Nr. 77). Alle Blumen sind dem Originalspiel entlehnt.

82 BLUMEN-UNTER

Ein Jüngling in reicher Zaddeltracht steht ein wenig nach links gewendet und faßt mit der Linken seine Sendelbinde, während er die Rechte am Gürtel hält, an dem ein Geldbeutel hängt. — Unten links sprießt ein großes Zyklamen mit zwei Blättern aus dem Rasen.

125 : 80 mm. Pl.

B. X. p. 96. — L., Sp. 25. 56. — Geisberg, Meckenem (510 c.).
Photographie. (I. Wien, H.)
WIEN, H. (I. W. Anker).

Geg. Kopie nach dem Wilden-Ober des Originalspiels Nr. 55 mit Markierung der Schuhe, die im Original fehlen. Am Kragenschluß zählt man sechs (statt fünf) etwas nach rechts geneigte Striche. Die Augäpfel stehen nicht im Winkel, die Stelle zwischen Hals und Sendelbinde ist weiß (nicht dunkel). Die Quasten an den Schnüren des Geldbeutels hängen so tief herab, daß zwischen ihnen und dem Beutel noch Raum bleibt, und die Quaste an der Unterseite des Beutels ist stark verlängert. Die Halme des Rasens sind trotz der Gegenseitigkeit wie im Original nach links geneigt.

83 BLUMEN-OBER

Ein Jüngling in bis zu den Knieen reichendem Rock steht, nach rechts gewendet, auf dem Rasen. Er trägt an der linken Seite des Gürtels einen Dolch und auf dem lockigen Haar die Sendelbinde, die unter dem Kinn geschlungen und an den Enden mit üppigem Zaddelwerk besetzt ist. Seine Füße stecken in Trippen, er stemmt die rechte Hand in die Seite und hält in der erhobenen Linken eine große Phantasieblume.

125 : 79 mm. Pl.

B. X. p. 96. — L., Sp. 25. 57. — Geisberg, Meckenem (510 d.).
WIEN, H. (II.)

Geg. Kopie nach dem Blumen-Unter A des Originalspiels Nr. 46 mit Hinzufügung einer Schnalle am Gürtel, Markierung der Schuhe und Holztrippen.

Die Figur ist mit der Blume gleichseitig kopiert auf der Vorderseite des geschnittenen Ledereinbands einer deutschen Chronik von 1459 in der Bodleian Library zu Oxford [1].

[1] Ms. Douce 367. Vergl. Jahrb. XVIII. (1897) p. 47. Anm. 1.

Sie beßndet sich unten links und darüber die Kopie nach dem Liebesantrag von Israhel van Meckenem, Geisberg 398.

84 BLUMEN-DAME

Eine Dame mit reich gezaddeltem, bekrönten Kopfputz sitzt, von vorn gesehen, auf einem mit großem Kissen bedeckten Thron. Ihr langes, an Saum und Ärmein mit Peiz verbrämtes Kleid breitet sich über das Fußkissen aus, und sie hält in der Linken eine Rose, in der Rechten einen Apfel. — Oben rechts eine große Rose.

141 : 98 mm. Bi.

B. X. p. 97. — L., Sp. 25. 58. — Geisberg, Meckenem (510 e.).

WIEN, H. (II. Abdruck mit rechts und unten sichtbarem Plattenrand).

Diese Karte entspricht keiner aus dem Originalspiel, und ich vermag nicht zu sagen, ob es sich nicht etwa um eine retuschierte Platte des Meisters der Spielkarten handelt.

85 BLUMEN-KÖNIG

Der jugendlich bartlose König sitzt, etwas gegen rechts gewendet, in reich gezaddeltem Rock und mit übergeschlagenen Beinen auf dem lehnenlosen, mit einem großen Kissen bedeckten Thron und wendet das Haupt, mit Stirnwulst und Krone auf dem langen Haar, nach links. In der Rechten hält er einen Ring, auf den er mit der Linken zeigt. — Oben links eine große Rose mit einer Knospe und einem Blatt.

135 : 99 mm. Pi.

I. Vor den drei horizontalen Stirnfalten und zwei neuen Strichlagen auf der Thronstufe, einer ╲ und einer ‖ .

II. Retuschiert, mit diesen Arbeiten. Die enge ═ am Thron hinter den Beinen des Königs ist durch eine derbere Lage von 15 Linien in entsprechend weiterem Abstand ersetzt.

H., N. N. I. 343. 272. — B. X. p. 97. — P. II. p. 80. App. — W. u. Z. II. 201. 318. 1. — L., Sp. 5. 3. und 25. 59. — Geisberg, Meckenem (510 f).

Steindruck in Jeux de cartes Pl. 91. D. (II. Paris.) — Lichtdruck bei L. Taf. I. Fig. 2. (I. Dresden.) — Holzschnitt dansch in J. Brauns Jugendblätter 1887. p. 455. — Photographie. (II. Paris, S. v. Rothschild.)

Aukt. T. O. Weigel (Leipzig 1872) zusammen mit 4 anderen Karten: 1650 Tlr. an Eugen Felix, 1885 an E. v. Rothschild.

Digitized by Google

DRESDEN (I. Oben und auf beiden Seiten verschnitten). — PARIS (II. W. p mit Blume). — PARIS, S. v. Rothschild (II. Mit breitem Rand. W. Anker. 1885. SS. Weigel und Felix). — WIEN, H. (II.)

Geg. Kopie nach dem Raubtier-König A des Originalspiels Nr. 104 ohne das von der Stirnbinde bis zur Kissenquaste flatternde Tuchende, ohne die vier kleineren Kronzinken, das auf die Stufe herabhängende gezaddelte Ärmelende und ohne den Brief, statt dessen der König in der Rechten einen Ring hält. Die Haltung der Hände ist dementsprechend verändert. Ich habe leider die Abhängigkeit dieser Karte nicht rechtzeitig erkannt, so daß ich zu der irrigen Annahme verleitet wurde, der Stecher des Kopienspiels habe hier eine Platte des Originalspiels für seinen Zweck retuschiert. Das ist nicht der Fall, sondern der Dresdner Abdruck gehört dem I. Zustand an, die drei anderen in Paris und Wien dem II. von der brutal retuschierten Platte.

85 a KOPIE VOM MEISTER VON 1462

Als König von Frankreich.

121 : 104 mm. Pl.

Rep. XIV. (1891) 10. 3. (L.) — Courboin 958.

Die Angaben über dies Spiel in meinen Spielkarten bedürfen vielfach der Berichtigung, da sich die Mehrzahl der Karten in der mir vor Abfassung meiner Schrift unzugänglichen Wiener Hofbibliothek befindet[1].

Bartsch[2] hat bereits ein ziemlich umfangreiches Verzeichnis des Spiels gegeben, von dem er 45 Karten aufführt. 6 weitere beschreibt er unter den Einzelkarten p. 98—120, und 9 blieben ihm unbekannt, so daß jetzt, einschließlich der Varianten, 60 Karten vorhanden sind; 6 Karten[3] fehlen noch am vollständigen Spiel.

Es sind 18 verschiedene Figurenkarten, darunter 4 Varianten, bekannt. 13 davon sind gleich- oder gegenseitige Kopien nach den Figurenkarten des Originalspiels, die übrigen 5[4] wohl nach verschollenen Originalen kopiert. Die beiden Varianten der Wilden-Dame und des Wilden-Königs (Nr. 29—32) haben kein Farbzeichen. Die Zahlenkarten zeigen sich in der Regel ebenfalls vom Originalspiel abhängig. Das dort fehlende Aß ist hier in allen vier Farben hinzugefügt. Meist sind die Points gegenseitig kopiert, bei der Tierfarbe namentlich die Rehe, Hirsche, Löwen und Bären, während andere: Elefant, Leopard, Affe, Katze u. s. w. wohl der Erfindung des Stechers zuzuschreiben sind. Sie stehen schon durch die sehr viel schlechtere Zeichnung erheblich hinter den übrigen zurück. Bei der Blumenfarbe sind Rosen, Zyklamen und Akelei in der Regel nach dem Original-

[1] Vergl. L., Sp. p. III.

[2] Bd. X. p. 80—97.

[3] Wilden-Vier, Fünf und Ober, Tier-Vier, Vogel-Zwei und Unter. Vielleicht ist dazu noch die Blumen-Vier zu rechnen, deren Zugehörigkeit zum Spiel nicht über jeden Zweifel erhaben ist. Vergl. Nr. 74.

[4] Wilden-Unter und Dame A und B, Tier-Dame und Blumen-Dame.

Digitized by Google

spiel kopiert, die Phantasieblumen vielleicht eigene Erfindung des Stechers. Nur in einem Fall findet sich auf der Fünf eine Blume, die gegenseitig dem kleineren Spiel des Meisters entlehnt ist.

Die Points sind nicht, wie zumeist im Originalspiel, von Einzelplatten gedruckt, sondern der Stecher verwendete die Platten der höheren Zahlenkarten vielfach für die niedrigeren, indem er eine beliebige Anzahl der Farbfigürchen beim Druck durch Papierstreifen deckte. So diente die Platte der Wilden-Sieben für die Drei, die der Acht für die Zwei, die der Neun für die Sechs. Die Platte der Tier-Acht A fand auch für die Sechs B Verwendung, und die der Neun für die Drei, jene der Vogel-Neun A für die Fünf A und die der Neun B für die Drei und Sechs. Die Platte der Blumen-Neun A diente nach vorheriger Retusche für die Drei, und die der Neun B für die Sechs. Die Tier-Sechs A scheint durch Ausschleifen eines Farbzeichens für die Fünf verwendbar gemacht zu sein.

Bartsch glaubt, daß wegen der mit dieser Prozedur verbundenen stärkeren Abnutzung der Neun die Varianten der letzteren in der Vogel- und Blumen-Farbe nötig wurden. Auch von der Tier-Sechs und Acht sowie von der Vogel-Fünf existieren Varianten[1], doch würde dadurch nicht das Vorkommen von Varianten des Tier- und Vogel-Aß, der Tier-Zwei oder der Figurenkarten[2] erklärt.

Ich machte bereits in meinen Spielkarten auf eine gewisse Ungleichheit der technischen Behandlung des Spiels aufmerksam und sagte, daß sich zwei Hände ziemlich deutlich voneinander scheiden lassen. Bei der einen von ihnen ist das Bestreben, die Manier des Meisters der Spielkarten nachzuahmen, in den zarten, sehr engen und mit Vermeidung von Querschraffierungen nach einer Richtung gehenden Taillen unverkennbar, bei der anderen bemerkt man eine flüchtigere Behandlungsweise mit häufigeren Querschraffierungen bei geringerer Zeichnung und derberer Konturierung. Die Hand des letzteren Stechers erkannte ich damals in dem mit dem Buchstaben f bezeichneten Ornament-Blatt B. VI. p. 399, das, wie ich erst später wahrnahm, zu einer Folge gleichartiger Stiche des Erasmus-Meisters gehört[3]. Bei genauerer Durchsicht der Karten in der Wiener Hofbibliothek sah ich dann, daß unter den von Bartsch p. 80—97 zu dem gleichen Spiel gerechneten 48 Karten 3 anscheinend in ein anderes Spiel gehören[4], das offenbar vom Meister des heiligen Erasmus herrührt und entweder direkt nach dem Meister der Spielkarten oder nach dem Kopienspiel gestochen ist. Die Blätter jenes Spiels sind von kleineren Platten gedruckt.

Die überwiegende Mehrzahl der Karten befindet sich in Wien, und zwar 44 in der Hofbibliothek und 18 in der Albertina[5]. 5 Karten gelangten aus den Sammlungen Weigel und Felix in die Sammlung v. Rothschild in Paris, 3 Karten und 3 Fragmente besitzt die Bibliothèque nationale ebendort, 3 das Dresdner Kabinett und je 2 das Berliner und

[1] Von der Blumen-Acht, die Geisberg (Kartenspiel p. 11) zu diesen Karten rechnet, ist mir indes keine Variante bekannt, denn daß die Zwei (Geisberg, Meckenem 508 i) gerade von einer Variante der Acht gedruckt sei, ist nicht nachzuweisen.

[2] Wilden-Dame und König, Tier-Unter und König.

[3] L., Kat. 24. 75—78.

[4] Wilden-Vier und Fünf und Tier-Vier.

[5] Vergl. Geisberg, Kartenspiel p. 8. Anm. 4. Er zählt in der Hofbibliothek nur 43 Karten, da er den Wilden-König B nicht zum Spiel rechnet.

Digitized by Google

die Veste Coburg. Je eine Karte bewahren die Sammlung Friedrich August II. zu Dresden, die Hof- und Staatsbibliothek in München und das Germanische Museum in Nürnberg.

Die Wasserzeichen sind ohne Ausnahme niederrheinisch[1]. Es findet sich in 7 Karten der Anker mit dem Kreuz, in 9 das gotische p mit der Blume, in zweien das Lilienwappen und je einmal das gotische ꝗ mit griechischem Kreuz und der flammende Stern.

Geisberg war zuerst in der Lage, die Karten der beiden Wiener Sammlungen direkt miteinander vergleichen zu können. Er gelangte dabei zu dem Ergebnis, daß die Blätter beider Sammlungen im allgemeinen identisch seien, beide aber retuschiert, und zwar gehören die Karten der Hofbibliothek dem II., die der Albertina dem III. Zustand an. Vom I. Zustand sind nur wenige Karten erhalten, doch genügen dieselben, um festzustellen, daß das Kopienspiel, wie ich auch angenommen hatte, von einem Schüler des Meisters der Spielkarten herrührt, und daß nur die Retuschen auf Israhel van Meckenem zurückzuführen sind. Geisberg betrachtet auch das dem Meister •Ⓔ •𝔖• entlehnte Hündchen auf der Tier-Sechs als eine Zutat Israhels. Er ist ferner der Ansicht, daß nicht alle Stiche des II. Zustands von Meckenem aufgestochen wurden, sondern meist, wie alle Blätter des III., von der Hand eines ganz schwachen Gesellen, der eine Afterkopie nach der Veronika Israhels (Geisberg 348) geliefert hat und der schon deshalb nicht mit Meckenem identisch sein könne.

Ich habe die von Geisberg festgestellten Etat-Angaben auf Grund neuerer sorgfältiger Nachprüfung in den meisten Fällen beibehalten, möchte aber so wenig wie er den Versuch wagen, die Retuschen beider Stecher, d. h. Israhels van Meckenem und des Veronika-Kopisten voneinander zu scheiden. Nach seiner Beobachtung gehören die Karten der Wiener Hofbibliothek auf derbem grauen Papier mit dem Wasserzeichen des Ankers nach der Druckfarbe und den Maßen unverkennbar ein und demselben Spiel an[2]. Die drei darunter befindlichen von der Hand des Erasmus-Meisters[3] betrachtet Geisberg als zugehörig zum Spiel. Er nimmt an, daß die drei Stecher: Israhel van Meckenem, der Veronika-Kopist und der Meister des heiligen Erasmus zeitweilig in einer Werkstatt zusammen arbeiteten, die im Besitz der Platten des Kopienspiels war. Die niederen Zahlenkarten seien urspünglich nicht besonders gestochen worden, sondern wurden von den Platten der höheren Karten durch Deckung einzelner Points mit Papier

[1] Da sich jedoch nur in den von Israhel van Meckenem retuschierten Karten Wasserzeichen finden, sind sie für die Lokalisierung des eigentlichen Stechers belanglos.

[2] Im Oktober 1905 hatte ich Gelegenheit, dank dem freundlichen Entgegenkommen der Direktionen der k. k. Hofbibliothek und der Albertina in Wien, die Karten beider Sammlungen direkt miteinander vergleichen zu können. Ich kam dabei meist zu demselben Ergebnis wie Geisberg, der sich nur zuweilen in der Reihenfolge der Plattenzustände irrt. Die Karten der Albertina gehören größtenteils dem von Geisberg als III. bezeichneten Zustand an, dessen Retusche meines Erachtens von Meckenem herrührt. Die Konturen sind nicht mehr scharf und klar wie bei den Karten der Hofbibliothek, sondern dick und unrein. Der Druck hat die eigentümlich geschummerte, bräunliche Farbe der frühen •Ⓔ •𝔖•-Kopien Israhels.

[3] Wilden-Vier und Fünf und Tier-Vier, wozu noch eine Tier-Sechs in München und ein Fragment in Paris zu rechnen sind. Vergl. Geisberg, Kartenspiel p. 11. Anm. 10 und 11.

Digitized by Google

hergestellt. Das scheine lästig geworden zu sein, und der Erasmus-Meister habe daher später ein paar niedere Zahlenkarten besonders hinzugestochen, so daß also seine 4 Karten nicht als die einzigen erhaltenen eines sonst zu Grunde gegangenen Spiels von 52 Blatt, sondern als zum II. Zustand des Kopienspiels gehörig zu betrachten seien. — Diese Hypothese hat viel Wahrscheinliches für sich, doch muß es bei der Lückenhaftigkeit des Materials abgewartet werden, ob sie nicht durch Auffindung höherer Zahlen- oder Figurenkarten des Erasmus-Meisters hinfällig wird.

Der Thron der heiligen Dreifaltigkeit vom Meister von 1462 (P. II. 17. 18.) ist nach dem des Tier-Königs A (Nr. 54) kopiert, wie sich aus der Übereinstimmung der Abweichungen von der gegenseitigen Variante (Nr. 55) mit Sicherheit ergibt. Das Kopienspiel ist somit mindestens vor 1462 zu datieren.

In einem reich miniierten Missale des Domschatzes zu Agram, dss zahlreiche Entlehnungen aus dem Originalspiel wie auch aus Stichen des Meisters ·Ⓔ·, des Meisters der Berliner Passien, des Meisters von Zwolle und Israhels van Mockenem enthält, finden sich mehrfach Benutzungen des Kopienspiels. Auf fol. 88 v. erscheint im linken Rand oben das nach rechts schreitende Reh, tiefer unten das liegende Rettier, im Unterrand rechts der äsende Hirsch und das nach vorn schreitende Reh, darüber der nach links gewendete Steinbock. Alle fünf Tiere sind nach der Acht B des Kopienspiels (Nr. 48) kopiert, da gerade die beiden Rehe wie auf dieser Karte gegenseitig zum Originalspiel erscheinen, der Steinbock auch nur im Kopienspiel vorkommt. — Auf derselben Seite bemerkt man links im Rand den bärtigen Mann mit Schild und Lanze gegenseitig nach dem auf der Wilden-Sieben des Kopienspiels (Nr. 26) eben rechts, nur mit einem Bart und ohne Kappe. Kleidung und Schild sind ein wenig verändert. Auf fol. 121 ist im Rand rechts unten der brüllende Löwe von der Sechs A (Nr. 43) oben rechts verwendet.

In einem Graduale der St. Jakobskirche zu Brünn, einer Pergament-Hs., deren Beschläge die eingravierte Jahreszahl 1494 tragen[1], findet sich auf einem Blatt mit der Darstellung einer Messe im Initial-C, unten links im Rand der beschopfte, flügelschlagende Vogel von der Neun B (Nr. 67) und auf einem anderen Blatt mit dem Tode Mariae im Initial-G im Unterrand die Eule von der Mitte der Sieben (Nr. 64), beide gegenseitig zu denen auf der Acht und Sieben des Originalspiels, also wohl nach dem Kopienspiel gezeichnet.

Der Hirsch vom Aß A (Nr. 35) erscheint mit einer Eule auf dem Rücken im Graduale des Illuminators Matthaeus von 1490—1491 (Ms. 5011 der Wiener Hofmuseen) auf p. 628 unten im Rankenwerk.

Unter den aus einem Missale geschnittenen Einzelminiaturen der Universitätsbibliothek in Würzburg finden sich das liegende Rettier von der Acht B (Nr. 48) im Rankenwerk unter einem Initial-D, die Katze mit der Maus von der Sechs A (Nr. 43) und der sich umblickende Vogel mit kurzen Beinen und langem Schnabel unten rechts von der Sieben (Nr. 64), und zwar letzterer gegenseitig. — Der Kranich vom Aß A (Nr. 57) ist gegenseitig auf dem Einband einer Schwabenspiegel-Handschrift im Germanischen Museum kopiert, die auch die Benutzung anderer Karten aus dem Originalspiel aufweist.

[1] Ausgestellt im Frühjahr 1898 im Mährischen Gewerbemuseum zu Brünn, Kat. 367.

Digitized by Google

86 SIEBEN FRAGMENTE VON SPIELKARTEN

a. Ein nach links schreitender kurzbeiniger Vogel, der den beschopften Kopf mit langem Schnabel nach rechts oben richtet. Am Boden dichter Rasen.

49 : 17 mm. Bl.

Unbeschrieben.
Gegenseitig nach dem zweiten Vogel der oberen Reihe auf der Neun des Originalspiels, Nr. 68.

b. Ein reiherartiger Vogel, der sich, nach rechts gewendet, mit dem Schnabel unter dem rechten Flügel kratzt. Am Boden dichter Rasen.

57 : 29 mm. Bl.

Unbeschrieben.
Gegenseitig nach dem Vogel oben rechts auf der Neun des Originalspiels, Nr. 68. Die Schnabelspitze wird bei der Kopie vom Flügel verdeckt.

c. Ein nach links gekehrter Schwan mit offenem Schnabel, erhobenem rechten Fuß und ausgebreiteten Flügeln.

43 : 33 mm. Bl.

Unbeschrieben.
Gegenseitig nach dem zweiten Point links auf der Sechs, Nr. 65.

d. Ein stelzbeiniger Vogel mit gesträubten Federn nach rechts gewendet und den Kopf abwärts gekehrt. Er setzt den rechten Fuß vor den linken.

34 : 29 mm. Bl.[1]

Unbeschrieben.
Gleichseitig nach dem Vogel oben links auf der Sechs, Nr. 65.

e. Eine vom Stengel nach rechts gekehrte Akeleiblüte mit drei kleinen Blättern.

41 : 31 mm. Bl.

Unbeschrieben.

[1] Unten rechts ist der abgeschrägte Plattenrand sichtbar.

Digitized by Google

f. Eine halberschlossene Akeleiblüte an nach links gebogenem Stengel mit zwei kleinen Blättern.

34 : 16 mm. Bl.

Unbeschrieben.
Gegenseitig zu der unteren Blüte auf der Zwei des Kopienspiels, Nr. 73.

g. Eine vom Stiel nach rechts gekehrte Akeleiblüte, oben mit zwei, unten mit drei kleinen Blättern.

34 : 26 mm. Bl.

Unbeschrieben.
Geisberg, Kartenspiel p. 32.
MÜNCHEN, H. u. St. (Clm. 3079).
Diese 7 Fragmente fand ich auf freundlichen Hinweis Dr. Leidingers 1904 in einer Hs. der Münchener Hof- und Staatsbibliothek, wo sie ziemlich eng ausgeschnitten, c in Wappenform, die anderen viereckig oder unregelmäßig, zur Verzierung an den Rand der Schrift geklebt sind[1]. Sie gehören nicht dem Wiener Kopienspiel an. Die drei Akeleiblüten (e—g) sind so zart gestochen, daß sie fast von der Hand des Spielkartenmeisters selbst berrühren könnten. Bei den Vögeln (a—d) fällt aber die Inferiorität sofort auf. Die Angabe des Rasens bei a und b läßt darauf schließen, daß diese Vögel von Figurenkarten stammen. Geisberg zitiert nur summarisch die drei Akeleiblüten als Kopien verlorener Blumenpoints aus dem Originalspiel.

87 EIN BUBE

Gegenseitige Kopie nach dem Wilden-Ober des Originalspiels, Nr. 55, ein wenig verkleinert und ohne Bodenangabe. Am Kragenschluß zählt man vorn nur 4 statt 5 Horizontalstriche.

109 : 48 mm. Bl.

Unbeschrieben.
MÜNCHEN, H. u. St. (Matter und verriebener Abdruck).
Die Figur klebt silhouettiert unten auf fol. 63 r., einer sonst mit vielen kolorierten Federzeichnungen illustrierten, oberdeutschen Handschrift von 1482[2]. Sie ist mit Blau, Karmin und Gelb blaß koloriert. Da das Farbzeichen fehlt, läßt sich nicht bestimmen, ob es ein Ober oder Unter gewesen sei. Obwohl die Beine etwas außerhalb der Konturen

[1] a auf fol. 19 v. links im Text, b auf fol. 75 v. oben links, c auf fol. 109 r. oben rechts, d auf fol. 148 v. unten links, e auf fol. 18 r. oben links, f auf fol. 35 v. oben links und g auf fol. 172 r. in der Mitte links. Sie sind mit Ausnahme von a und e teilweise mit Zinnober bemalt.

[2] De Sortilegiis tractatus varii. (Cod. germ. 312.)

Digitized by Google

silhouettiert sind, ist kein Rasen am Boden sichtbar. Trotz einer gewissen Eleganz der Zeichnung und Zartheit in der technischen Behandlung kann es sich nicht um eine eigenhändige Wiederholung des Spielkarten-Meisters handeln, sondern nur um eine sehr genaue Kopie.

88 EINE VIER

Oben links ein mit Blattwerk bekleideter, bärtiger Mann mit nackten Beinen, der in der Linken einen phantastischen Schild und in der Rechten einen Speer hält. Er ist nach rechts gegen einen kolossalen Löwen gewendet, der, halb vom Bauche gesehen, ihm den offenen Rachen zeigt. — Unten links ein sitzender Löwe, der, nach links gewendet, mit aufgerissenem Rachen emporblickt, und rechts ein sehr großer Adler, nach rechts gekehrt, mit gesenktem Kopf und ausgebreiteten Flügeln.

125 : 79 mm. Bl.

B. X. 120. 1. — L., Sp. 3. 7. — Jahrb. XVIII. (1897) 48. t2. (L.) — Geisberg, Kartenspiel 55. 68.

Lichtdruck bei Geisberg Taf. 33. Nr. 68. (Wien, A.)

WIEN, A. (Stark restauriert und getuscht).

Vorzügliche Arbeit von sehr zarter Stichelführung in den Schraffierungen, ohne Querlagen und mit ziemlich kräftigen Konturen. Ob es überhaupt eine Spielkarte sei und nicht vielmehr der Abdruck einer zur Übung gestochenen Versuchsplatte, ist zweifelhaft.

Ich hielt die Arbeit bisher für eigenhändig und bin auch durch Geisberg, der sie als fraglich zitiert und von der häßlichen Zeichnung wie der verdächtigen Ähnlichkeit der Löwen und des wilden Mannes mit gewissen Points des Original- und Kopienspiels spricht, nicht überzeugt worden. Wenn ich das Blatt dennoch an den Schluß der Arbeiten aus der Schule des Spielkarten-Meisters setze, so geschieht es, weil die starke Überarbeitung des Wiener Abdrucks durch den Restaurator die Beurteilung ungemein erschwert. Ich stelle den Stich zur Diskussion und betone nur, daß er meiner Ansicht nach sehr wohl eine frühe Arbeit des Spielkarten-Meisters selbst sein könnte, nur darf man ihn nicht mit dem Kartenspiel vergleichen das der Periode seiner reifsten Entwicklung angehört.

Digitized by Google

DER MEISTER VON 1446

Der Meister von 1446 gehört in die unmittelbare Nachbarschaft des Meisters der Spielkarten. Zeichnerisch stehen seine Arbeiten weit hinter denen des Spielkarten-Meisters zurück, aber in der Technik zeigt er sich ihm nahe verwandt, so daß man ihn als die erste Individualität bezeichnen kann, die sich aus dem Gattungsbegriff der „Schule des Spielkarten-Meisters" herauslösen läßt. Was ihm besondere Wichtigkeit für die Urgeschichte des Kupferstichs verleiht, ist die frühe Datierung der Passion von 1446, die älteste, die sich überhaupt auf einem Kupferstich findet. Wenn auch die Tätigkeit des Meisters der Spielkarten, wie wir gesehen haben, noch weiter zurückreicht, so ist das eingestochene Datum doch von unanfechtbarer dokumentarischer Bedeutung und schon darum der Datierung von Kupferstichen durch ihre Benutzung in datierten Manuskripten vorzuziehen, weil sich niemals mit unzweifelhafter Sicherheit feststellen läßt, ob das Datum der Vollendung eines Manuskripts sich auch auf dessen Miniaturenschmuck bezieht oder ob dieser nicht etwa erst nachträglich beendet wurde.

Die Behandlungsweise der Passionsstiche, die aus der Sammlung Renouvier an das Berliner Kabinett gelangten, ist altertümlich aber keineswegs roh. Die Konturen sind ziemlich stark markiert und die spärlichen Schatten durch zarte, ganz kurze Strichelungen angegeben, welche immer die Tendenz nach einer Richtung zeigen und sich im Faltenwurf zu etwas längeren Schraffierungen verbinden. In den Fleischpartien werden die Schatten durch Punkte oder punktartige, keilförmige Strichelchen markiert. Eigentliche Querlagen kommen nirgends vor. Diese Technik entspricht ganz der des Spielkarten-Meisters, mit dem der Meister von 1446 auch die in einen Winkel gestellten, schielenden Augäpfel gemein hat. Die glasartige Felsbildung, die Wiedergabe des Rasens der Blattpflanzen und Bäume, wie sie später der Meister ·E·ꝛ· als traditionelles Erbe übernimmt und weiter entwickelt, kennen wir vom Spielkarten-Meister her. Selbst das Kostüm

Digitized by Google

zeigt in vielen Punkten große Übereinstimmung. Die bis zu den Knieen reichenden Röcke, die seitlich geschnürten, noch schnabellosen Schuhe und Trippen, die Pelzkappen etc. finden sich auch im Kartenspiel.

Wie in den meisten Fällen ist das, was Jules Renouvier[1] über die Passion von 1446 sagt, von so monumentaler Klarheit und so erschöpfend, daß ich es hier noch einmal zum Abdruck bringen würde, wenn dies nicht schon Passavant[2] getan hätte. Die Gestalten des Meisters von 1446 sind kurz und großköpfig. Der Gesichtsausdruck zeugt im allgemeinen von guter Naturbeobachtung und entbehrt bis zu einem gewissen Grade nicht der Fähigkeit, die seelischen Empfindungen der dargestellten Personen wiederzuspiegeln. Bei dem Christuskopf ist der Ausdruck des stummen Duldens oder des gläubigen Vertrauens im Gebet am Ölberg gut charakterisiert, ebenso der tiefe Schlaf der drei Jünger. Auch die Geberde der Trauer Mariae und der heiligen Frauen (Beweinung Christi) oder des Mitgefühls des Johannes (Grablegung) zeigen das ernste Bestreben, der Natur näher zu kommen, während in den zahlreichen Typen der Juden und Kriegsknechte die Neigung zu spöttischer Karikatur hervortritt. Sehr kindlich erscheint demgegenüber die völlige Disproportion der Gestalten, namentlich auf der Kreuztragung und Kreuzigung, wo die Figuren im Mittel- und Hintergrund größer sind als die dem Beschauer näheren. Daß die beiden zwerghaften Geschöpfe, die den Zug der Kreuztragung ganz im Vordergrund begleiten, Kinder sein sollen, kann man eigentlich nur auf Grund der Typik dieser Figuren bei späteren Darstellungen der Kreuztragung[3] erraten. Die Zeichnung des Nackten verrät eine bessere Kenntnis der Körperformen, als sie den meisten Primitiven eigen ist, und die Hände sind mit Geschmack und Gefühl für ihre Bewegungsfähigkeit und für die Verstärkung des seelischen Ausdrucks durch den Gestus dargestellt, die Füße schwächer, von flacher, viereckiger Form mit kurzen Zehen. Das Haar fällt in schlichten Strähnen herab oder rollt sich bei den Jüngern zu schneckenförmigen Löckchen.

[1] Une Passion de 1446. (Publications de la Société archéologique de Montpellier Nr. 24. 1856.)

[2] II. p. 4—5.

[3] Schongauer B. 16 und 21., Schäufelein B. 28 und 34., Burgkmair P. 83., Cranach B. 16., Hirschvogel B. 3. u. s. w.

Die Gewänder sind durch einfache Falten gegliedert und bilden nur, wo sie aufliegen, dreieckige Brüche. Bei der völligen Unfähigkeit des Stechers, die Hintergründe perspektivisch zu vertiefen — sie stehen nur wie flache Pappdekorationen hinter den handelnden Personen — überraschen einige naturalistische Züge, wie der Versuch, die Wolken über dem Ölberg anzudeuten, aus denen der Engel ziemlich ungeschickt herabschwebt, oder die Holzmaserung der Balkendecke bei der Dornenkrönung und am Kreuze Christi. Die zahlreichen Häuser, Türme, Mauern und Tore im Hintergrund zeigen durchweg romanisierende Formen und sind in guter perspektivischer Aufsicht gezeichnet. Die Bäume, von denen gewöhnlich mehrere nebeneinander stehen, haben die Form von Mooshäufchen oder Hirschgeweihen.

Alles in allem genommen, wüßte ich unter den Primitiven keinen Stecher zu nennen, der bei so viel Ungeschicklichkeit und Mangel an zeichnerischer Begabung doch in Einzelheiten eine solche Ausdrucksfähigkeit und so viel Persönliches an den Tag legte, wie der Meister von 1446. Es versteht sich von selbst, daß alles dem Stecher hier gespendete Lob durchaus relativ gemeint, und der Rang, der ihm in der Reihe der frühesten Stecher zukommt, um vieles tiefer ist als der seines Vorgängers, des Meisters der Spielkarten. Die Wichtigkeit der Passion von 1446 beruht, wie schon oben gesagt, in ihrer sicheren Datierung, durch die sie einen festen Punkt in dem Meer von Vermutungen und Kombinationen darstellt, auf dem die Mehrzahl der namenlosen Stecherindividualitäten schwimmt.

Es war bisher nicht gelungen, außer den sieben Blättern der Sammlung Renouvier, die natürlich nur den erhaltenen Rest einer größeren Passionsfolge darstellen, irgend einen Stich namhaft zu machen, der dem Meister von 1446 mit Sicherheit zugeschrieben werden könnte. Demgegenüber bin ich jetzt in der Lage, ein etwas späteres und reiferes Werk seiner Hand nachzuweisen, und zwar eine vollständige Apostelfolge von zwölf Blättern im Berliner Kabinett[1], das somit sein ganzes aus 19 Stichen bestehendes Werk beisammen bewahrt. Ich lasse sie im Atlas auf Tafel 16—18 unmittelbar der Passion (Taf. 14 und 15) folgen, um dem Leser die Möglichkeit zu bieten, sich von der stili-

[1] Nr. 8—19. Der Johannes ist in zwei Exemplaren vorhanden.

stischen und technischen Übereinstimmung beider Folgen zu überzeugen.

Der Umstand, daß sich die Apostel wie die Passionsblätter in Berlin befinden, und daß die Abdrucksqualität ungefähr gleich gut oder gleich schlecht ist, erleichtert den Vergleich ungemein. Da fällt denn sofort die große Familienähnlichkeit der Typen auf mit den in flüssigen Wellenlinien herabhängenden oder in schematischen Ringellocken angeordneten Haupt- und Barthaaren. Die Augenlider sind stark markiert, und bei der in einen Winkel gestellten, etwas glotzenden Pupille ist meist auch die Iris durch einen Kreis angedeutet, während sie beim Meister der Spielkarten gewöhnlich fehlt. Man vergleiche die Köpfe Petri und Johannis mit denen derselben Apostel bei dem Gebet am Ölberg, den des Thomas mit jenem des Jacobus ebenda. Der Typ des Matthias gleicht ganz dem des Pilatus auf der Dornenkrönung oder dem Josephs von Arimathia auf der Grablegung. — Der Faltenwurf zeigt hier wie dort dieselbe Großzügigkeit und Schärfe. Die Gewandsäume sind auf der Dornenkrönung und Geißelung in ähnlicher Weise mit Kreisen und Querstrichen gemustert wie beim Andreas, Johannes, Jacobus minor und Philippus, Simon oder Matthias. Die immer kreisrunden Nimben haben auch bei der Passion häufig einen Doppelrand, und die Linearornamentik zeigt sich beim Ölberg im Nimbus Christi wie bei den meisten der Apostel. Endlich entspricht auch die Schriftform der Apostelnamen genau der Jahreszahl auf der Geißelung. Die Punktierarbeiten im Fleisch finden sich bei beiden Folgen, ebenso die Felsbildung des Bodens (Simon und Jacobus major) und die Rasenbehandlung. Eine gewisse Gedrungenheit der Verhältnisse ist auch den Aposteln eigen, nur dürften diese, wie schon gesagt, um einige Jahre später anzusetzen sein als die Passion von 1446, da sie in der Bewegung mehr Freiheit und in der Anordnung des Faltenwurfs mehr Geschmack zeigen. Merkwürdig plump und groß sind die sehr eckig konturierten Hände und Füße der Apostel mit stark markierten Nägeln.

Die Frage nach der Heimat des Meisters von 1446 ist von Renouvier nur allgemein beantwortet worden. Er erklärt die Passionsblätter mit Entschiedenheit für deutschen und für rheinischen Ursprungs,

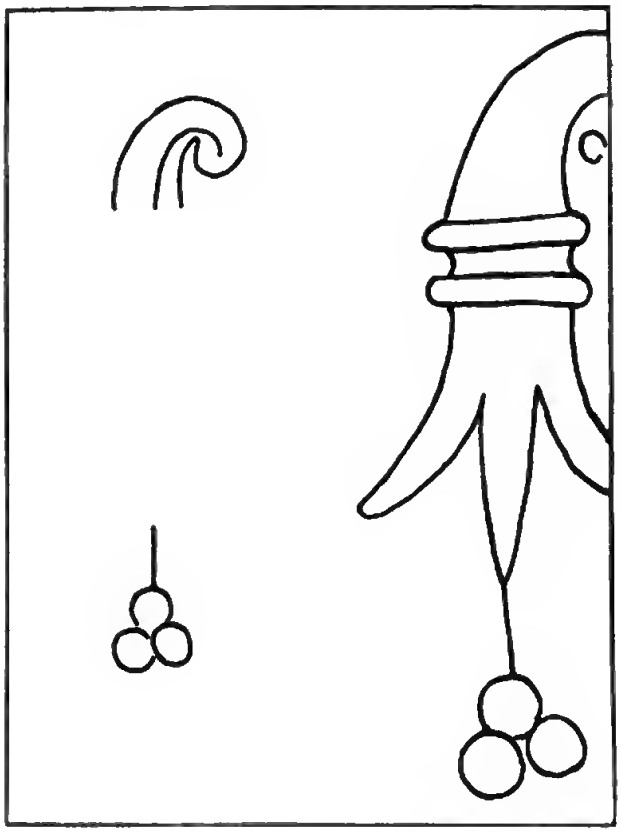
wobei er nicht abgeneigt scheint, sie für kölnisch zu halten[1]. Passavant wies sie der oberdeutschen Schule zu, und Wilhelm Schmidt[2] erkannte, daß der Stecher dem Meister der Spielkarten, den man damals allgemein für einen Kölner hielt, zeitlich und örtlich nahe stehe. In letzterem Punkte teile ich durchaus die Ansicht meines Münchner Kollegen, da wir aber gesehen haben, daß die Heimat des Meisters der Spielkarten keineswegs in Köln, sondern am Oberrhein, vielleicht gar auf Schweizer Gebiet zu suchen sei, werden wir auch die Tätigkeit des Meisters von 1446 ebendahin zu verlegen haben. Eine sehr beachtenswerte Tatsache unterstützt diese Meinung.

Schon Renouvier entdeckte in einem der Passionsblätter, der Kreuzigung, als Wasserzeichen drei Kreise an einem Stiel, die er jedoch mit keiner der sonst bekannten Papiermarken zu identifizieren vermochte. Ich untersuchte gleich bei meinem Amtsantritt in Berlin die Rückseiten sämtlicher zwanzig dort vorhandenen Stiche des Meisters und fand leider in der Aposteifolge kein einziges, in der Passion aber außer den von Renouvier genannten drei Kreisen noch ein dem gekrümmten Ende eines Füllhorns gleichendes Fragment im Gebet am Ölberg. Diese beiden Bruchstücke können aber zusammengehalten nur einem einzigen bekannten Wasserzeichen angehören, nämlich dem sogenannten „Baselstab", wie ein Vergleich der nebenstehend abgebildeten Fragmente (Fig. a und b) mit dem ganzen Zeichen (Fig. c)

[1] A. a. O. p. 152: „En composant ses scènes dramatiques, notre dessinateur s'est efforcé d'y mettre beaucoup d'expression. Il a réussi tant bien que mal à faire des figures affligées ou rieuses, bonnes ou rébarbatives; mais il n'a su y apporter ni esprit ni sentiment, et dans toutes il paraît toujours près de tomber dans la charge: c'est la tendance la plus instinctive de l'École à laquelle il appartient. Les traits qui saisissent d'abord comme points de démarcation dans le style des ouvrages d'art, entre les provinces des Pays-Bas, placées sous la domination du due de Bourgogne Philippe-le-Bon, et l'Allemagne, où règne l'empereur chiche et jovial du nom de Frédéric III, c'est d'un côté l'élégance et l'élévation, de l'autre la malice et la trivialité. Ici peut-être des artistes inférieurs prirent d'abord ces simagrées comme resource; mais elles devinrent ensuite caractéristiques des productions venant d'au-delà de la Meuse et du Rhin. Il ne faudrait pas cependant placer celles que nous examinons trop loin vers l'est ou le nord: les arts, à cette époque, ne s'éloignent guère du Rhin. C'est vers Cologne qu'on s'accorde maintenant à placer le maître de 1466, c'est à Cologne qu'a fleuri la seule école de peinture primitive qu'on puisse rapprocher de l'École de Bruges."

[2] Rep. X. (1887) p. 128.

beweist. Gerade über dies im XVI. Jahrhundert und später sehr verbreitete Baseler Papierzeichen, das mir bei anderen Stechern des XV. Jahrhunderts nie begegnet ist, erschien kürzlich eine eigene Mono-



a
b c

graphie [1], deren Verfasser seine Einleitung (p. 3) gleich mit der These beginnt, der Baseistab sei nicht vor dem zweiten Viertel des XVI. Jahrhunderts als Wasserzeichen verwendet worden. Das widerspricht durchaus den Tatsachen. Denn nicht nur findet sich der Baseistab,

[1] Paul Heitz, Les filigranes avec la crosse de Bâle. Strasbourg 1904.

Digitized by Google

wie wir oben gesehen haben, schon in der Passion von 1446, sondern er kommt auch bei Urs Graf vor, und zwar in dessen gegenseitiger Kopie nach Schongauers Taufe Christi[1]. His[2] rechnet den Stich wie die übrigen Schongauer-Kopien des Baseler Künstlers zu dessen Jugendarbeiten, und er muß danach wohl in das erste Jahrzehnt des XVI. Jahrhunderts gesetzt werden.

Daß es in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts schon Papierfabrikanten in Basel gab, wenn man auch die von ihnen gebrauchten Wasserzeichen nicht kennt, bezeugt — merkwürdigerweise gerade für das Jahr 1446 — das Buch von Heitz. Danach gründet Heinrich Halbysen während der Dauer des Konzils eine Papiermühle und wird 1446 als Besitzer einer solchen vor dem Riechentor genannt, wo er neun Gesellen und drei Mägde beschäftigt. Er stirbt 1451[3].

Es ist also, so lange keine anderen Argumente für die Lokalisierung des Stechers beigebracht werden können, sehr wohl möglich, daß der Meister von 1446 ein Baseler Kind wie Urs Graf gewesen sei. Seine Stiche wurden sämtlich in Süddeutschland gefunden. Renouvier gibt diesen Fundort für die Passion an, und die Apostel lassen sich wenigstens bis München zurück verfolgen. Ein einzelnes Blatt der letzteren, den Simon, fand ich vor zwanzig Jahren in Colmar, wo er aus einem Buchdeckel der Bibliothek ins Museum gelangte. Wir kommen damit, wie man sieht, wieder in die Nähe von Basel zurück.

[1] P. II. 140. 1. — His 1. — Ich habe das Wasserzeichen (Fig. c) über dem Abdruck der Sammlung Maltzan in Militsch gepaust. Die beiden Exemplare in Basel und jenes in London haben keine Papiermarke.

[2] Naum. Arch. XI. (1865) p. 85.

[3] Heitz a. a. O. p. 4. — Auch Briquet (I. p. 106) hat den Baselstab mit den drei Kreisen nicht vor dem XVI. Jahrhundert gefunden und gibt nur unter Nr. 1314 einen dem der Passion von 1446 nahestehenden Typus. Die a. a. O. unter Nr. 1268—1337 abgebildeten Baselstäbe gehen bis zum Jahr 1523 zurück, die mit den drei Kreisen (Nr. 1308—1314), fand Briquet erst von 1565—1591.

Digitized by Google

NEUES TESTAMENT

1–7 DIE PASSION

Folge von 7 Blatt. Der Heiland trägt langes, leicht gewelltes Haar und kurzen, geteilten Kinnbart. Sein Nimbus ist auf jeder Darstellung von anderer Form.

Renouvier, Une Passion de 1446. Montpellier. 1857 [1]. — Naum. Arch. IV. (1858) p. 2 (Passavant) und p. 85—87 (Schuchardt.) — P. II. 5. 1—7. — Willshire, Cat. I. 31. und II. 133. H. 1. — Rep. X. (1887) p. 128. (W. Schmidt.) — Kunstchronik N. F. XVII. (1905) Sp. 60. (L.)

Kupferlichtdrucke in d. Publ. der I. Ch. G. 1887. Nr. 8. 1—7. (Berlin.)

BERLIN (1881. S. Renouvier).

1 CHRISTUS AM ÖLBERG

Im Vordergrund kniet der Heiland nach rechts gewendet mit betend zusammengelegten Händen vor dem Felsen, über dem der Engel mit großen ausgebreiteten Flügeln herabschwebt und ihm den Leidenskelch bringt, aus dem das Kreuz ragt. — Links sitzen schlummernd die drei Jünger hintereinander, zuvorderst Petrus mit einem Krummsäbel, den bärtigen Kahlkopf in die rechte Hand gestützt und die Linke am Gürtel, hinter ihm Jacobus, der die linke Hand auf Petri Schulter legt, und ganz hinten Johannes. Rechts am Fuße des Ölbergs wächst eine Pflanze und den Garten umschließt ein geflochtener Zaun, hinter dem sich links Hügel mit Baulichkeiten und einem dürren Baum erheben. Christus und die Apostel haben Scheibennimben mit doppelter Kreisumrandung, der Heiland mit eingefügtem Lilienkreuz. Taf. 14 Nr. 36

101 : 79 mm. Einf.

103 : 80 mm. Pl.

[1] Erschien zuerst 1856 in den Publications de la Société archéologique de Montpellier Nr. 24.

Digitized by Google

P. II. 5. 1.
BERLIN (W. Baselstab).
Hochätzung bei Zimmermann, Kunstgeschichte II. p. 397. Abb. 327.

2 DIE GEISSELUNG

Taf. 14 Nr. 37

Der nackte, nur mit dem Lendentuch bekleidete Heiland ist an eine Säule gebunden, die mit den beiden die Darstellung flankierenden Pfeilern das Gewölbe trägt. Zwei Schergen, der links mit gelocktem Haar und kurzem Rock, der rechts mit spitzer Mütze und etwas längerem Gewand, schlagen mit Rutenbündeln auf Christus ein, während rechts ein kleiner vom Rücken gesehener Mann mit langem Haar und weiten Schaftstiefeln die Geißel schwingt. Ganz links sitzt ein vierter Scherge, kahlköpfig und von sehr kleinen Proportionen. Er bindet aus den vor ihm liegenden Gerten eine Rute und blickt auf den Heiland. Oben in der Mitte steht an der Außenseite der mit einem Blattornament überzogenen Außenfläche der Wölbung die Jahreszahl mrrrrxiui. Im Hintergrund vier vergitterte Rundbogenfenster. Gequaderter Fußboden.

102 : 79 mm. Einf.

P. II. 5. 2.

Photographie bei Renouvier, Une Passion de 1446. — Kupferlichtdruck bei Bucher, Geschichte der technischen Künste II. p. 12. — Lichtdruck bei Willshire, Cat. II. Pl. I. — Kupferlichtdruck bei Dutuit, I. 1re Partie. p. 23. — Strichätzung bei v. Lützow, Geschichte des deutschen Kupferstichs etc. p. 15. Fig. 3. und in d. Chronik f. v. K. II. (1889.) p. 23., bei Kutschmann, Geschichte der deutschen Illustration p. 17. Fig. 6., bei Lippmann, Der Kupferstich (3. Aufl.) p. 19., bei Singer, Geschichte des Kupferstichs p. 7., bei A. Springer, Handbuch der Kunstgeschichte IV. p. 4. Fig. 2. (Berlin.)
BERLIN

2 a GEG. RADIERTE KOPIE

Von einem Dilettanten. Die Jahreszahl ist unverstanden mitkopiert und an den Säulenbasen links und rechts verteilt das Monogramm E S angebracht.

101 : 79 mm. Einf.

G. Gutekunsts Aukt. (Frankfurt a. M. 1892) 1 Mk. 50 an Duss.
STRASSBURG

Digitized by Google

3 DIE DORNENKRÖNUNG

Taf. 14 Nr. 38

Der Heiland sitzt, von vorn gesehen, mit gebundenen Händen auf einem erhöhten Sitz, zu dem drei niedrige Stufen führen. Er ist in ein langes Gewand mit gemustertem Saum gehüllt und neigt das vom Kreuz- und Scheibennimbus umschlossene Haupt auf die linke Schulter. Hinter ihm stehen zwei Schergen, die ihm mit dicken Ästen die Dornenkrone aufs Haupt drücken. Links kniet ein dritter Knecht mit struppigem Haar, im Begriff, dem Heiland einen Backenstreich zu geben, und vor ihm ein anderer mit kurzem Haar und hohen Stiefeln, ein Türkenschwert an der Seite, der, ein Knie beugend, seine Mütze abnimmt und mit der Linken dem Dulder einen Palmenzweig reicht. Ihm gegenüber kniet ein fünfter Scherge, bärtig und mit langem Haar, mit zusammengelegten Händen Christus verspottend. Er trägt zerrissene Beinlinge, keine Schuhe und ein Schwert an der rechten Seite. Drei der Schergen haben Ohrringe, der zuletzt beschriebene solche mit großen Schellen. — Rechts in der Tür erscheint Pilatus mit langem Bart, hoher Mütze und bis zu den Füßen reichendem Rock. Er trägt eine Tasche am Gürtel und zeigt mit der Linken auf die Szene. Hinter dem Heiland ein größeres, links ein kleineres verbleites Fenster, letzteres rundbogig und mit einem leeren Wappenschild. Zwei ebenfalls leere Schilde befinden sich links und rechts an den Ecken des Tonnengewölbes, dessen vordere Seite mit zwei kleinen Turmkonsölchen geziert ist.

102 : 80 mm. Einf.

P. II. 6. 3.
BERLIN

4 DIE KREUZTRAGUNG

Taf. 15 Nr. 39

Der dornengekrönte Heiland mit Kreuz- und Scheibennimbus schreitet nach rechts bergan und trägt mit den gebundenen Händen die Last des Kreuzes. Voran geht ein gepanzerter Krieger, der ihn am Strick zerrt und in der Rechten den Hammer schwingt. Ganz links hilft Simon v. Kyrene die Last des Heilands tragen. Hinter dem Kreuz bemerkt man sechs Juden, die den Zug begleiten. Voran

schreitet ein Fahnenträger, ein bärtiger Mann mit spitzer Mütze folgt und ein Dritter mit einer Heimbarte. Weiter links geht ein Krieger mit einer Stacheikeule, der ins Horn stößt, ein zeriumpter Gesell, der auf den Erlöser zeigt, und ein beheimter Krieger, von welchem man nur Kopf und Schulter sieht. Hinter diesen Dreien erscheint Maria zwischen Magdalena und Johannes, alle mit Scheibennimben und in größerem Maßstab als die dem Vordergrunde näheren Juden. Ganz vorn zwei zwergähnliche Kinder, von denen das zur Rechten ein Fähnchen und auf dem Rücken ein kleines Tönnchen trägt, das zur Linken auf einem Stecken reitet und eine Flasche am Rücken hängen hat. Den Hintergrund nimmt links Jerusalem mit Mauern und Toren ein. Rechts auf einer Anhöhe steht ein einzelner Wachtturm, zu dem ein Weg führt, und auf beiden Seiten des Turmes noch mehr zurück ein paar Baumgruppen.

97 : 79 mm. Bl.: Einf.
P. II. 6. 4.
BERLIN (Unten verschnitten).

5 DIE KREUZIGUNG

Taf. 15 Nr. 40

Der dornengekrönte Heiland liegt auf dem in Diagonalrichtung am felsigen Boden liegenden ägyptischen Kreuz. Sein Haupt umschließt ein doppelt umrandeter Kreuz- und Scheibennimbus. Rechts nagelt ein bärtiger Scherge mit turbanartiger Kopfbedeckung die Füße Christi an, während sie ein zweiter, der vorn auf dem Rücken liegt, mit einem Strick zusammenschnürt, indem er die Füße gegen das Kreuz stemmt. Über seinem Kopf steht ein kleiner zwerghafter Mann mit einer Kappe. Er hält, nach links gewendet, einen Stab und bläst auf einem Horn. Zwei andere Knechte nageln die Hände des Erlösers an den Querbalken. Der zur Linken trägt eine Kappe auf dem bartlosen Haupt und einen zweiten Hammer am Gürtel, der zur Rechten sitzt auf der Höhe des Felsens. Er trägt einen Kinnbart und Schellenohrringe, hat seine Mütze abgelegt und handhabt den Hammer mit der Linken. Vor ihm steht ein großer Krug und hinter ihm sieht man rechts zwei Bäume. Links erscheinen die Köpfe von neun Kriegern

Digitized by Google

und anderen Juden hinter dem Felsen. Sie tragen verschiedene Kopfbedeckungen und sind mit Lanzen und Streithämmern bewaffnet. Einer von ihnen stößt ins Horn. — Ganz links im Vordergrund liegt eine große Tartsche am Boden.

104 : 80 mm. Einf.

P. II. 6. 5.

BERLIN (W. Baselstab).

6 DIE BEWEINUNG

Taf. 15 Nr. 41

Die heilige Jungfrau sitzt mit erhobenen Händen vor dem Kreuz. Ihr Haupt ist mit einem Tuch umhüllt, und sie hält den dornengekrönten Leichnam des Sohnes auf dem Schoß. Rechts neben ihr sitzt Magdalena mit turbanartigem Kopfputz und betend zusammengelegten Händen, links Johannes. Zwischen ihm und Maria wird der Kopf einer zweiten heiligen Frau in Profil sichtbar, und rechts im Vordergrund zu den Füßen Christi kniet der bärtige Joseph von Arimathia in pelzverbrämter Schaube. Er hält die rechte Hand am Gürtel und lüftet mit der Linken seine Pelzkappe. Im Hintergrund links hochgelegene Gebäude, rechts der sehr große Tempel[1], zu dem ein Weg führt. Links vom Kreuz in der Ferne ein Baum, rechts davon drei andere und ganz vorn links einige Grashalme. Die heiligen Personen tragen außer Joseph von Arimathia Scheibennimben, Maria, Johannes und Magdalena mit doppelter Kreisumrandung.

101 : 79 mm. Einf.

P. II. 6. 6.

BERLIN

7 DIE GRABLEGUNG

Taf. 15 Nr 42

Der Leichnam des Herrn wird von Joseph von Arimathia und Nikodemus auf einem Tuch ins Grab gelegt. Ersterer, rechts zu Häupten Christi, trägt eine runde, mit einer Quaste gezierte Kopfbedeckung, letzterer, links hinter dem Sarg knieend, ist barhaupt. Beide haben Bärte. Vor dem Sarkophag steht nach links gewendet ein dritter, jüngerer

[1] Vielleicht ist auch das Grabgewölbe gemeint.

Mann mit einer Pelzmütze und Trippen an den Füßen, den Dolch an der Seite. Er unterstützt die Beine des toten Heilands. Hinter dem Sarg sieht Maria umgeben von Johannes und Magdalena, die ihre Arme fassen. Sie blickt betend auf den Sohn. Links neben und hinter der Magdalena gewahrt man noch drei heilige Frauen. In der Ferne erheben sich einzelne Gebäudekomplexe, zu denen Wege führen. Rechts ein Wachtturm, links Felsen und in der Mitte eine Baumgruppe. — Alle heiligen Personen haben Scheibennimben, Christus einen solchen mit doppelter Kreisumrandung und strahlendem Kreuz. Der Erdboden ist dicht mit Rasen bedeckt.

100 : 79 mm. Bl.

P. II. 6. 7.
BERLIN (Etwas verschnitten).

Jules Renouvier in Montpellier war der glückliche Entdecker dieser merkwürdigen Folge. Er erwarb sie 1851 vom Buchhändler Edwin Troß in Paris, der sie in Süddeutschland gefunden hatte, für 150 fr. und gab 1856 in Nr. 24 der Publications de la Société archéologique de Montpellier eine Beschreibung derselben, die er 1857 auch als Sonderabdruck veröffentlichte. 1881 ging die Passion durch Danlos & Delisle mit einer Reihe anderer Blätter für 25,000 fr. an das Berliner Kabinett über.

DIE APOSTEL

8—19 DIE ZWÖLF APOSTEL

Folge von 12 Blatt. Sie stehen in Mäntel gehüllt und, bis auf Jacobus major, sämtlich barfuß auf bald getäfeltem, bald grasbewachsenem Boden und tragen ihre Namen im doppelten Rand der sehr verschieden gemusterten Scheibennimben.

Naum. Arch. I. (1855) 192. 2—13. (Nagler.) — P. II. 88. 36 a—m. — W. u. Z. II. 366. 431. — Jahrb. XVIII. (1897) p. 57. l—w. (L.)

Aukt. Meyer-Hildburghausen (Leipzig 1858) 50 Tlr. an T. O. Weigel. — T. O. Weigel (Leipzig 1872) 506 Tlr. an das Berliner Kabinett.

BERLIN (1872. SS. F. X. Stöger[1], Meyer-Hildburghausen, Weigel).

[1] F. X. Stöger erwarb die Folge zusammen mit einigen Stichen des Meisters ·Ⓔ ·☙· und Zeichnungen alter bayerischer Künstler in München. Vergl. Nagler im Kunstblatt von 1853. p. 77.

Digitized by Google

8 PETRUS[1]

Sc̄a peter — Er liest, etwas nach links gekehrt, in einem Buch, das er in der Rechten hält, und trägt in der Linken drei Schlüssel an einem Band. Bart und Haar sind gelockt, der Gewandsaum ist mit Perlen und Blümchen gemustert. Im Buch die Credo-Stelle: credo in deum. Am Boden Gras, links einige Kleeblättchen. Taf. 16 Nr. 43

132 : 60 mm. Pl.

P. II. 88. 36 a.
BERLIN

9 PAULUS

Sc̄e pauli — Der Apostel, mit langem Bart, steht, nach rechts gewendet, auf dem Rasen. Er hält mit der Linken ein offenes Buch, in dem man das Wort: ihesus liest, und legt die Rechte auf den Griff seines in der Scheide steckenden Schwertes. Oben links ein kleiner, wohl bedeutungsloser Stern. Taf. 16 Nr. 44

136 : 66 mm. Bl.

P. II. 89. 36 m.
Nachstich von A. Schleich[2]. (Berlin.) — Nachstich von J. C. Loedel bei W. u. Z. II. nach p. 344. (Berlin.)
BERLIN

10 ANDREAS

Sc̄a andreas — Mit gelocktem Bart und leicht gekräuseltem Haar, steht er, nach rechts gewendet, auf dem Rasen und stützt die Linke auf das ziemlich kleine Schrägkreuz, auf das er mit der Rechten hinweist. An zwei Armen des Kreuzes sind Stricke befestigt. Taf. 16 Nr. 45

136 : 81 mm. Bl.

P. II. 88. 36 b.
BERLIN

[1] Nagler nennt den Apostel trotz des Namens im Nimbus Paulus. Um einen bloßen Druckfehler kann es sich nicht handeln, da er hernach beim Paulus hinzufügt: „Verschieden von der Darstellung Nr. 2."

[2] Ich fand von diesem seltenen Faksimile (140 : 71 mm. Pl.) nur 3 Exemplare in Frankfurt, München und Nürnberg.

Digitized by Google

11 JACOBUS MAJOR

Taf. 16 Nr. 46 S̄c̄a Iacopi — Einen Muschelhut auf dem bärtigen Haupt, steht er mit Tasche und Schuhen, nach links gewendet, auf felsigem Boden. In der Rechten hält er den Pilgerstab, in der Linken einen Rosenkranz mit Jakobsmuschel.

132 : 70 mm. Bl.

P. II. 88. 36 c.
BERLIN

12 JOHANNES

Taf. 17 Nr. 47 S̄c̄a iohannis — Der jugendliche Apostel steht, nach rechts gewendet, auf gequadertem Fußboden und exorzisiert den Kelch, den er mit der Linken hält, und aus dem vier Schlangen züngeln. Sein Gewandsaum ist mit Perlen und Edelsteinen geziert.

136 : 84 mm. Pl.

P. II. 89. 36 d. und 230. 139.
BERLIN 2 Exemplare[1]. (a Etwas verschnitten, b mit links und rechts sichtbarem Plattenrand. S. v. Nagler.)

13 THOMAS

Taf. 17 Nr. 48 S̄c̄a thomas — Der Apostel, mit langem Bart und Haar, steht, gegen rechts gewendet, auf dem Rasen und hält in der Rechten die Lanze, in der Linken ein Beutelbuch.

133 : 58 mm. Bl.

P. II. 89. 36 i.
BERLIN

14 JACOBUS MINOR

Taf. 17 Nr. 49 S̄c̄a iacopus — Er steht, fast ganz von vorn gesehen, mit langem, gelocktem Bart und üppigem Haar, auf dem Rasen und stützt die

[1] Ein Abdruck mit links und rechts sichtbarem, sehr unregelmäßig welligem Plattenrand kam schon mit der S. v. Nagler ins Berliner Kabinett. Er wird daher von Passavant noch einmal als mittelmäßige Arbeit unter den Anonymen aufgeführt.

Rechte auf seine Keule, während er den Zeigefinger der Linken erhebt.

135 : 71 mm. Bl.

P. II. 89. 36 g.
BERLIN

15 PHILIPPUS

S̄ta philippus — Der Apostel, mit mäßig langem Bart und glattem Haar, steht nach links gewendet auf dem Rasen. Er trägt ein Schreibzeug am Gürtel und zeigt auf ein Doppelkreuz, das er in der Rechten hält. Taf. 17 Nr. 50

137 : 62 mm. Bl.

P. II. 89. 36 e.
BERLIN

16 BARTHOLOMAEUS

S̄ta bartolmey — Er steht, mit lockigem Bart und Haar, ein wenig nach links gewendet, auf gequadertem Fußboden und hält in der Rechten ein großes Messer, auf das er mit der Linken zeigt. Mit letzterer hält er zugleich ein Beutelbuch, worauf das Wort: aur steht. Taf. 18 Nr. 51

136 : 63 mm. Bl.

P. II. 89. 36 f.
BERLIN

17 MATTHAEUS

S̄ta matthevs — Fast bartlos mit langem Haar, steht er nach links gewendet auf geschachtem Boden. Er trägt ein Schreibzeug am Gürtel und hält in der Rechten ein offenes Buch mit der größtenteils unleserlichen Credo-Stelle: . . . . Pilato[1], während er mit der Linken auf ein durch seinen Rücken gestoßenes Schwert[2] zeigt. Taf. 18 Nr. 52

134 : 79 mm. Bl.

P. II. 89. 36 k.
BERLIN

[1] Die Credo-Stelle „Passus sub Pontio Pilato" kommt eigentlich dem Johannes zu.

[2] Nagler, Passavant und Weigel geben irrig an, daß er es unter dem linken Arm trage. Das Schwert scheint übrigens erst nachträglich vom Stecher hinzugefügt zu sein, da es die Falten des Gewandes und des Gürtels an mehreren Stellen durchschneidet.

Digitized by Google

18 SIMON

Taf. 18 Nr. 53

S̄ra ſimon — Der Apostel, mit geteiltem Kinnbart und struppigem Haar, schreitet nach rechts über den mit Gras bewachsenen, felsigen Boden. Er hält in der Linken sein Kreuz und zeigt mit der Rechten abwärts.

135 : 60 mm. Bl.

— : 90 mm. Pl.[1]

P. II. 89. 36 h.

BERLIN — COLMAR (Aus dem Deckel eines Buches von 1525 der Bibliothek: Nr. $\frac{S}{2260.}$).

19 MATTHIAS

Taf. 18 Nr. 54

S̄ra matthias — Der Apostel, mit glattem Haar und Bart, hält, ein wenig nach links gewendet, in der Linken das Beil, dessen mit einer Lilie gezierte Schneide er mit der Rechten faßt. Vorn auf dem Rasen eine Blattpflanze.

133 : 61 mm. Bl.

P. II. 89. 36 i.
BERLIN

Nagler, Passavant und Weigel schreiben diese in mehr als einer Hinsicht interessante Folge der Schule des Meisters ·E·P· zu. Die technische Behandlung ist indes primitiver, und ich führte sie im Jahrb. s. a. O. als dem Spielkarten-Meister nahe stehend, aber schon Kenntnis der Stiche des ·E·P· verratend auf. Zu letzterer Bemerkung bestimmte mich die Bildung gewisser Blattpflanzen beim Petrus, Jacobus minor und Matthias, die sehr ähnlich beim Meister ·E·P· vorkommen. Wie ich oben ausführlich begründet habe, ist die Folge unzweifelhaft als ein reiferes Werk des Meisters von 1446 zu betrachten, und ich muß nach erneuter Untersuchung zugestehen, daß die Übereinstimmung der Blattpflanzen bei den genannten Aposteln mit denen des Meisters ·E·P· nicht so groß ist, daß man eine Bekanntschaft des älteren Stechers mit den Erstlingsarbeiten des ·E·P· anzunehmen genötigt wäre. Zeitliche Gründe würden allerdings nicht dagegen sprechen, wenn man die Apostelfolge etwa um 1450 ansetzt.

Der Druck ist von guter Schwärze, und die Querschraffierungen in den Schatten der Gewänder bei Petrus, Andreas, Thomas, Jacobus minor und Bartholomaeus rühren vielleicht von einer Retusche her, da sie bei den übrigen Aposteln nicht vorkommen.

[1] Die Plattenbreite ist nur bei dem Abdruck in Colmar zu messen, der 150 : 113 mm. Bl. hat.

Ikonographisch merkwürdig ist die Folge, die Fr. X. Stöger nach Nagler[1] zusammen mit Stichen des Meisters •Ⓔ •𝔖• und Zeichnungen in einem Münchener Hause erwarb, dadurch, daß Bartholomaeus keine Schuhe trägt, Andreas ein auffallend kleines Schrägkreuz mit Stricken als Attribut führt, Philippus statt des Kreuzstabes ein kurzes Doppelkreuz, und Mattheus vom Schwert durchbohrt ist, das er sonst in der Hand zu halten pflegt, wenn er nicht eine Lanze oder Helmharte hält[2].

[1] Kunstblatt 1853. p. 77.

[2] Vergl. meine Bemerkungen über die Apostelattribute in der Z. f. chr. K. IV. (1891), S. 369–7.

Digitized by Google

DER MEISTER VON 1462

Der Schule des Spielkarten-Meisters ist auch der Meister von 1462 beizuzählen, und zwar steht er dem Erstgenannten noch näher als der Meister von 1446. Während jenem die Erfindung seiner Kompositionen nicht abzusprechen ist, scheint der Stecher von 1462 ausschließlich kopiert zu haben, und zwar ausschließlich Vorlagen des Meisters der Spielkarten. Von den 20 Blättern, die ihm mit größerer oder geringerer Sicherheit zugeschrieben werden können, erweisen sich 6, also annähernd der vierte Teil, als Kopien und Afterkopien nach Stichen des Spielkarten-Meisters, und bei 10 anderen ist die Benutzung verschollener Originale desselben Künstlers in hohem Maße wahrscheinlich.

Der Name des Stechers[1], den ich in meinen Spielkarten[2] irrigerweise mit dem Meister der Spielkarten identifizierte, gründet sich leider auf keine gestochene, sondern nur auf eine handschriftliche Datierung. Der Abdruck der heiligen Dreifaltigkeit der Münchener Hof- und Staatsbibliothek klebt in einem abgerissenen Buchdeckel aus Kloster Buxheim, der über dem Stich den Namen seines ehemaligen Besitzers trägt: Frater conradus Bamberger de Tzell. 1462. Die beiden letzten Ziffern der Jahreszahl reichen in den Nimbus Gott Vaters hinein, woraus ersichtlich, daß der Stich schon vor dem Eintrag, also vor 1462, im Buch klebte. Diesem terminus ante quem läßt sich im ganzen Werk unseres Stechers nur ein anderes Blatt gegenüberstellen, das für die Datierung einen terminus post quem bietet, nämlich der heilige Bernhardin (Nr. 11). St. Bernhardin von Siena wurde erst 1450 heilig gesprochen, und der Stich darf aus diesem Grunde nicht früher angesetzt werden. Da er jedoch künstlerisch so

[1] Er wird zuerst 1883 von Willshire (Cat. II. p. 138.) angewendet, der aber keine anderen Arbeiten desselben Stechers namhaft machen kann.

[2] p. 1–3.

Digitized by Google

hervorragend ist, daß ihn Passavant den Italienern beizählt, und ich selbst den Gedanken nicht von der Hand weisen möchte, er sei auf einer Originalplatte des Meisters der Spielkarten gewissermaßen neu gestochen, kann man annehmen, daß die Tätigkeit des Meisters von 1462 nicht nur mit den Jahreszahlen 1450 und 1462 zu begrenzen ist, sondern bis in die vierziger Jahre zurückreicht.

Was den Stecher von 1462 zunächst sehr wesentlich vom Meister der Spielkarten trennt, ist seine viel dürftigere Zeichnung. Fast alle seine Arbeiten haben etwas Schlaffes und Weichliches gegenüber der straffen Energie und der geschmackvollen und sicheren Linienführung des Spielkarten-Meisters. Wenn ich ihn zuerst irrigerweise mit dem letzteren identifizierte, so geschah es, weil ich damals nur die Dreifaltigkeit und auch diese nur aus mangelhaften und trügerischen Reproduktionen kannte. Ich nahm jedoch die Hypothese noch im gleichen Jahre[1] zurück und habe seither so viel neue Blätter des Meisters von 1462 kennen gelernt, daß ich ein ungefähres Bild seiner Individualität zu bieten vermag.

Es ist klar, daß gewisse Eigentümlichkeiten der Formgebung und Zeichnung des Stechers auf den Meister der Spielkarten zurückgeführt werden müssen, nach dessen Vorlagen er ja allem Anschein nach beständig kopiert hat. Dahin zu rechnen ist zunächst die Flüssigkeit und Weichheit des Faltenwurfs, der nur, wo er am Boden aufliegt, dreieckige Brüche bildet. Dann die Behandlung der Haare, die bei den Frauen, hinter dem Ohr zurückgestrichen, in großer Fülle über die Schultern herabfallen oder sich bei den Männern zu spiralförmigen Löckchen ringeln, die schielende Stellung der Pupillen in den Augenwinkeln, die Bildung der Felsen, des Rasens und der Blattpflanzen.

Dennoch finden sich einzelne Züge, die nur der Individualität des Kopisten eigen sind. Dahin rechne ich die derbere Konturierung und die sich von der Natur weiter entfernende Art der Lockenbildung, die Hobelspänen oder Würmern ähnlich sieht. Man vergleiche zum Beispiel den Kopf Gabriels auf der Verkündigung (Nr. 2) und den des Johannes auf der Grablegung (Nr. 5) oder die Bärte der beiden Männer auf demselben Stich. Das Haupthaar ist auch beim Meister der Spiel-

[1] Kunstfreund 1885. Sp. 145.

karten niemals von so roßschweifähnlicher Länge wie bei dem Gott Vater auf der Dreifaltigkeit oder dem Christus am Kreuz (Nr. 3). Die Nimben haben, außer bei der Passion (Nr. 4—5), fast immer einen doppelten, drei- oder vierfachen Rand, der zuweilen punktiert ist. Der große Heiligenschein des Bernhardin (Nr. 11) ist mit hellen und dunklen Strahlen gefüllt. Die starke Betonung der Lippen und Augenränder verleiht den Typen, besonders bei den Frauen und bartlosen Männern etwas Negerhaftes, und das Jesuskind ist auf den beiden Madonnen (Nr. 6 und 8) von steifer, unkindlicher Bildung.

Die Schwäche der Zeichnung, von der schon oben die Rede war, zeigt sich nicht nur in der Unsicherheit der Konturierung, sondern auch in der Disproportion, mit der zum Beispiel bei der stehenden Madonna (Nr. 8) die rechten Hände der Maria und des Kindes etwa um die Hälfte kleiner sind als die linken, oder auf der Kreuztragung (Nr. 4), wo der ganz vorn stehende Scherge, der Christus am Strick zerrt, den kleinsten Kopf hat und der Heiland selbst einen etwa doppelt so großen, während der Kopf des Knechtes hinter dem Kreuz wieder um einen Grad größer geraten ist. Bei demselben Stich fällt auch die wohl durch eine Gedankenlosigkeit des Stechers zu erklärende Eigentümlichkeit auf, daß der obere Teil des Kreuzstammes sich zwischen Kopf und Nimbus Christi befindet. Noch dürftiger als die Hände sind gewöhnlich die Füße gezeichnet. Bei dem toten Christus auf der Dreifaltigkeit hat sich der Stecher offenbar gar nicht zu helfen gewußt. Die Unteransicht des linken Fußes läßt vermuten, daß er hier nicht einmal eine Vorlage des Meisters der Spielkarten benutzt habe, während sich der Thron als eine Kopie zweiten Grades nach dem Spielkarten-Meister erweist. Charakeristisch für den Meister von 1462 ist ferner die Verwendung breit gezogener Linearornamente, wie sie z. B. auf den Mitren des heiligen Bernhardin, an der Thronstufe der Dreifaltigkeit, an jener des Königs von Frankreich (Nr. 19) oder auf den Spruchbändern des Sündenfalls vorkommen.

Der zu so früher Zeit immerhin auffällige Versuch, den Schlagschatten eines Ringes auf dem Deckel des heiligen Grabes wiederzugeben (vergl. Taf. 20. Nr. 58), ist jedenfalls nicht als Verdienst des Meisters von 1462 zu betrachten, sondern seinem Vorbild, dem Meister

Digitized by Google

der Spielkarten, anzurechnen. Ähnliche Probleme beschäftigten ja bekanntlich des öfteren seinen Landsmann Konrad Witz. Die Wiedergabe des Rasens entspricht der des Spielkarten-Meisters, ebenso die Bildung der Pflanzen und Bäume, doch hat es den Anschein, als ob der Stecher auch die frühesten Arbeiten des Meisters ·E·S· gekannt und von ihnen einzelne Blattpflanzen entlehnt habe, so auf dem Sündenfall (Nr. 1), der stehenden Madonna (Nr. 8) oder bei der nackten Frau mit der Rose (Nr. 18).

In der Technik folgt unser Stecher ebenfalls dem Meister der Spielkarten, bedient sich aber doch schon zur Vertiefung der Schatten deutlicher Querlagen und steigert die Betonung der Umrisse oft zu nielloartiger Dicke. Eine besondere Eigentümlichkeit des Meisters von 1462 bilden die Punktierarbeiten. Er deckt namentlich die nackten Teile der Körper gern mit Punkten oder keilförmigen Stricheichen, benutzt dieselben aber auch für die Übergänge vom Licht zum Schatten, im Faltenwurf, am Erdboden oder der Zimmerwand. Beim heiligen Bernhardin (Nr. 11) hat er sogar das ganze Gewand damit überzogen. Der Druck ist fast durchgehends von tiefer Schwärze.

Einige Schwierigkeiten bietet die Lokalisierung des Künstlers. Aus den Wasserzeichen seiner Stiche lassen sich keine Schlüsse ziehen, weil zu wenig davon und auch diese meist nur fragmentarisch erhalten sind. Der Stern bei der heiligen Katharina (Nr. 16) könnte dem oberdeutschen Ochsenkopf angehören, die Schere im heiligen Bernhardin (Nr. 11) findet sich ein einziges Mal ähnlich bei dem niederländischen Meister des Todes Mariae[1], das Fragment eines Wasserzeichens in der Kreuztragung (Nr. 4) vermag ich überhaupt nicht zu deuten.

Was das Kostüm anbetrifft, so bietet das Werk des Meisters von 1462 schon darum keine Handhabe für eine Lokalisierung, weil man immer mit den Vorlagen des Meisters der Spielkarten rechnen muß. Es läge ja am nächsten, bei einem solchen Spezialkopisten, der

[1] Sie kommt kleiner vor in einem 1471 zu Ferrara gedruckten Buch (vergl. Bodemann, Xylographische und typographische Inkunabeln der K. Bibliothek zu Hannover p. 30. Nr. 6.) und in einer Handschrift des XV. Jahrhunderts (vergl. Friedrich Keinz, Die Wasserzeichen des XIV. Jahrhunderts in Handschriften der K. bayr. Hof- und Staatsbibliothek Taf. XIV. 155.). – Briquet gibt unter Nr. 3764 und 3765 Proben dieses Typus und erklärt (II. p. 235) das Wasserzeichen für ausschließlich italienisch.

Digitized by Google

beständig den Spuren des Spielkarten-Meisters folgt, ihn in die Nähe dieses Künstlers zu setzen. Ich schloß denn auch aus dem kurzen Reim der nackten Frau (Nr. 18):

Bet ale her czo
wor Ich dille rose hin do

etwas voreilig, daß er der oberdeutschen Schule zuzurechnen sei[1] und Wilhelm Schmidt[2] erklärte ihn für einen Nürnberger oder doch Franken, der beim Kopieren der Vorlage des Meisters der Spielkarten — wir hielten diesen damals zuverlässig für einen Kölner — die ursprünglich niederdeutsche Legende in sein oberdeutsches Idiom übertragen, aber gewisse kölnische Formen, wie den Reim czo und do (für zu und tu) stehen gelassen habe. Einige Jahre später publizierte er in der Chronik für vervielfältigende Kunst[3] den Sündenfall, dessen Legende er für sicher kölnisch erklärte, so daß er genötigt war, den Meister von 1462 als Kölner anzuerkennen.

Da ich mir selbst in diesen schwierigen Dialektfragen kein Urteil erlauben darf, habe ich die beiden Legenden neuerdings dem besten Kenner der in Frage kommenden Sprachgebiete, Professor J. Franck in Bonn, vorgelegt, konnte aber aus seinen eingehenden Mitteilungen darüber nur die Tatsache entnehmen, daß sie zweifellos niederrheinisch seien. Gewisse Formen, wie der Dativ „gold" und andere Einzelheiten erlaubten noch eine etwas genauere Lokalisierung, derzufolge zum Beispiel Köln, Düren und Aachen ausgeschlossen seien, während die Neußer Schriftsprache[4] ernstlich in Frage komme. In der Legende der nackten Frau ist nach Professor Franck Oberdeutsches bestimmt nicht zu erkennen, doch sei die Möglichkeit, daß sie ursprünglich oberdeutsch gewesen, nicht ausgeschlossen[5].

[1] Kunstfreund 1885. Sp. 151.
[2] Rep. X. (1887) p. 127.
[3] Ill. (1890) p. 59.
[4] Nicht reine Mundart, auch mit hochdeutschen Elementen wie „doiwet".
[5] Das „do" für „tu" ist Konjuktiv, da nach alter deutscher Syntax in einem von einem Imperativ abhängigen Satz dieser Modus steht. Freilich wird man das (nach Prof. Franck) im XV. Jahrhundert wohl kaum mehr gefühlt haben, aber eine solche Konstruktion war eben alt ererbt.

Digitized by Google

Wir müssen uns also damit begnügen, den Meister von 1462 trotz seiner Abhängigkeit vom Meister der Spielkarten für einen niederrheinischen Stecher zu erklären, dessen Spuren sich, soweit ersichtlich, im Norden von Köln nach Neuß zu verlieren.

Digitized by Google

ALTES TESTAMENT

1 DER SÜNDENFALL

Taf. 19 Nr. 55 Adam und Eva stehen zu beiden Seiten des Baumes der Erkenntnis, um dessen Stamm sich die Schlange mit bekröntem Frauenkopf windet. Sie decken beide mit Zweigen ihre Blöße. Adam mit gelocktem Haar und Bart steht links und legt die Rechte auf die Brust, Eva rechts führt den Apfel zum Munde und scheint den Worten der ihr zugekehrten Schlange zu lauschen. Aus dem dichten Rasen des Gartens erheben sich Blattpflanzen und Blumen, rechts neben dem Baum namentlich eine Akeleistaude. Nach hinten begrenzt ihn eine zinnenbekrönte Mauer, vorn ein Bach, in dessen Wellen sich Fische tummeln. Links und rechts neben Adam und Eva schweben zwei bis in die Krone des Baumes reichende Spruchbänder mit zweizeiligen Minuskellegenden. Neben Eva liest man:

Adam ich han ghewolcht des dolwels rait
dar om syn wir oan goid versmait

und neben Adam:

Eiffa dar omb moeissen wir fronē alle ons dach
bis got oerhoirt onse klach

Dreifache Kreiseinf.

86 mm. Durchm. äuß. Einf.

Renouvier 113. 6. — P. II. 82. 1. — Chronik f. v. K. III. (1890) p. 59. (W. Schmidt).
Hochätzung in der Chronik f. v. K. a. a. O. p. 59. (Paris.)
PARIS (Ausgezeichneter Abdruck, rund ausgeschnitten).

Renouvier charakterisiert in seiner treffenden Weise die technische Behandlung dieses interessanten Blattes, das Passavant unter dem Gattungsnamen der Schule des Meisters ·Ⓔ ·𝔖· beschreibt. Er gibt die Legenden ganz ungenau. W. Schmidt zählt den Stich zu der Gruppe von Arbeiten, die man neuerdings unter dem Namen des Meisters von 1462 zusammenfaßt. Meines Erachtens rührt er nach den Typen und der sehr charakteristischen Behandlung des Fleisches „en plumetis", wie Renouvier sagt, sicher vom Meister von 1462 her und ist durch die Legenden für die Lokalisierung dieses Stechers von besonderer Wichtigkeit.

Digitized by Google

NEUES TESTAMENT

2 DIE VERKÜNDIGUNG

Durch ein doppeltes Rundbogenportal, das in der Mitte von einer schlanken Säule getragen wird, blickt man in einen kapellenartigen Raum mit vier schmalen Fenstern. Links kniet Maria mit einer Stirnbinde im offen herabfließenden Haar vor dem Betpult und wendet das von einem oblongen Scheibennimbus mit punktiertem Doppelrand umschlossene Haupt dem Engel zu, der mit einem Kreuzpanier segnend rechts kniet. Er trägt einen gemusterten Mantel und im lockigen Haar ein kreuzgeziertes Stirnband. Ein kurzes, leeres Spruchband schwebt hinter der Säule zwischen beiden, und von der flachen Balkendecke fliegt auf Strahlen die Taube des heiligen Geistes herab, gefolgt von dem sein Kreuz tragenden Jesuskind, beide mit Kreuz- und Scheibennimbus. Links und rechts eine Tür, über der Mittelsäule unter dem niedrigen Schindeldach ein Erkertürmchen, links davon sieben, rechts sechs kleine Fenster. Auf den äußeren Pfeilern je eine Propheten-statuette. Gequaderter Fußboden.

137 : 117 mm. Pl.

P. II. 212. 1. — Rep. X. (1887) p. 127. (W. Schmidt.)
Lichtdruck bei Schmidt, Inkunabeln Taf. XI. Nr. 29. (München.)
MÜNCHEN

W. Schmidt wies diesen Stich, der vielleicht auf ein Original des Spielkarten-Meisters zurückgeht, zuerst dem Meister von 1462 zu. Daß er von derselben Hand herrühre wie die heilige Katharina (Nr. 16), hatte schon Ernst Förster[1] bemerkt.

3 CHRISTUS AM KREUZ MIT DREI ENGELN

Der dornengekrönte Heiland, mit sehr langem, bis über die Seitenwunde herabreichenden Haar, hängt etwas nach rechts gewendet am Kreuz, über dem der Minuskeltitulus auf einem Zettel befestigt ist. Drei Engel in langen Gewändern fangen schwebend das Blut aus Hand-, Fuß- und Seitenwunden in Kelchen auf. Links steht Maria mit über den Kopf gezogenem Mantel, die Linke gegen das Gesicht erhoben, Taf. 19 Nr. 56

[1] Geschichte der deutschen Kunst II. p. 357.

Digitized by Google

rechts Johannes, in Profil gesehen, und ein Buch unter dem linken Arm. Alle drei haben Scheibennimben, Christus mit Doppelrand, Kreuz und Strahlen. Am felsenumgebenen Fuß des Kreuzes Adams Schädel, ein Knochen und ein Schulterblatt. Der Boden ist mit Steinen bedeckt. Die Einf. reicht nicht über das Erdreich hinaus.

141 : 106 mm. Bl.

L., Sp. p. 2. Nr. 5.
WIEN, H. (Ausgezeichneter Abdruck aus einer Handschrift.[1] W. ? Fragment).
Ich habe den Stich irrigerweise a. a. O. als Arbeit des Spielkarten-Meisters aufgeführt, da er in der Hofbibliothek so bezeichnet war. Er gehört offenbar dem Meister von 1462 an.

4–5 DIE PASSION

2 Blatt aus einer Folge.

4 DIE KREUZTRAGUNG

Taf. 20 Nr. 57

Der dornengekrönte Heiland schreitet nach links den steinigen Weg hinan und trägt sein Kreuz auf der rechten Schulter. Ein vom Rücken gesehener Scherge mit Hammer und Zange im Gürtel, das Schwert an der rechten Seite, und ein bartloser Knecht mit dem Nägelkorb zerren ihn am Strick vorwärts. Ein dritter mit einem Eisenhut packt ihn bei den Haaren und schlägt ihn mit der linken Faust. Hinter dem Kreuz, dessen Last der ganz rechts folgende bärtige Simon von Kyrene tragen hilft, schreiten noch zwei Krieger, der eine mit einer Helmbarte, der andere mit einer Stange. Letzterer wendet sich um und schneidet den mit Johannes folgenden drei heiligen Frauen ein Gesicht. Links erheben sich Felsen zur Höhe von Golgatha. Nur Christus hat einen Kreuz- und Scheibennimbus, der sich sonderbarerweise hinter dem Kreuzesstamm befindet.

122 : 129 mm. Bl.

Courboin 259.
PARIS (Sehr schwarzer Abdruck. W. ? Fragment. 1832. S. Hénin.).

[1] Cod. Msc. Denis vol. I. P. 3. p. 2562. Sammelband mit verschiedenen lateinischen Traktaten und einem oberdeutschen fol. 126. Vorn der Eintrag: Codex monasterii montis St. Johannis bapte in Rinkau Rhingovia. (Gefl. Mitteilung von Fr. Dörnhöffer.)

Digitized by Google

5 DIE GRABLEGUNG

Taf. 20 Nr. 58

Der Leichnam wird von Joseph von Arimathia und Nikodemus, zwei bärtigen Greisen, in den Sarkophag gelegt, in dem beide stehen. Der eine zur Linken hält das Haupt Christi und trägt die Dornenkrone am Arm, der andere zur Rechten die Beine. Zwei vor und hinter dem Grabe stehende bärtige Männer mit Kapuzen stützen den Körper. Links beugt sich Maria, von Johannes gehalten, über das Grab und küßt den Toten. Dahinter stehen links die beiden anderen Marien mit verhülltem Haupte. Johannes und die heiligen Frauen haben Scheibennimben, Christus ebenso mit Kreuz und Strahlen. Der Boden ist, bis auf den felsigen Vordergrund, mit Rasen bedeckt. Hinter dem Grabe erheben sich innerhalb eines geflochtenen Zaunes drei Bäume, und rechts lehnt der Sargdeckel.

117 : 128 mm. Bl.

B. X. 8. 14. — Zani II. 9. p. 26. l. — Fr. v. B. †254. — P. II. 70. t. und 222. 86. — L., Sp. 2. 1. — Rep. X. (1887) p. †29. (W. Schmidt.)

WIEN, H. (Prachtvoller Abdruck).

Zani hält das Blatt für unbeschrieben und gibt die Breite ungenau mit 140 mm. an. Passavant führt es zweimal als Hochblatt auf, da Bartsch die Breite der Höhe voranstellt.

5 a GEG. HOLZSCHNITTKOPIE

Ohne das dritte Bäumchen links neben Johannes, aber nach oben bedeutend erweitert. Links erhebt sich Jerusalem mit Mauern und Türmen, rechts Golgatha mit den drei Kreuzen, deren mittleres leer ist.

186 : 123 mm. Einf.

Schreiber 518. — Bouchot 52.

PARIS

Das Blatt ist illuminiert und gehört nach dem sehr altertümlichen Typus und flüssigen Faltenwurf noch der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts an. Bouchot erklärt es für lothringisch um †440—†450. Wahrscheinlich geht es nur auf dasselbe Urbild zurück wie der Wiener Stich.

Aus dieser Folge war bisher nur die Grablegung bekannt, die Fr. v. Bartsch zuerst dem Meister der Spielkarten zuwies. Passavant folgt ihm darin, findet aber die Behandlungsweise sehr mittelmäßig, so daß er den Stich für eine der ersten Arbeiten des

Künstlers erklären möchte. Er führt ihn dann noch ein zweites Mal als etwas harte Arbeit im Stil des Spielkarten-Meisters bei den Anonymen auf. Ich nannte das Blatt daher in meinen Spielkarten unter den Arbeiten des Meisters der Spielkarten, muß aber nunmehr W. Schmidt beistimmen, der die Ausführung mit starken Querlagen für den Meister selbst zu schwach findet und das Blatt für die Kopie nach einem verlorenen Original halten möchte.

Seither fand ich die Kreuztragung in Paris, die offenbar zur gleichen Folge gehört und in vielen Einzelheiten, besonders in der Struktur der Felsen, die Abhängigkeit vom Spielkarten-Meister noch wahrscheinlicher macht. Vielleicht waren die Vorlagen gegenseitig, weil ein Scherge auf der Kreuztragung das Schwert an der rechten Seite trägt, und ein anderer mit der Linken zuhaut; doch kommen solche Verwechslungen auch beim Spielkarten-Meister selber vor. Die Holzschnittkopie der Grablegung würde dann das verlorene Original gleichseitig wiedergeben.

Auf den ersten Blick scheinen die Blätter fast zu gut für den Meister von 1462, doch liegt das hauptsächlich an der Güte des Abdrucks, besonders bei der Grablegung. In der Regel sind seine Arbeiten nur in schwachen Drucken von der erschöpften und wohl auch retuschierten Platte erhalten.

MARIA

6 DIE SITZENDE MADONNA MIT DEM KIND, DAS EINE ROSE HÄLT

Taf. 21 Nr. 59

Sie sitzt, ein wenig rechtshin gewendet, auf zwei über den Rasen gebreiteten Kissen und neigt das gekrönte Haupt mit langem, über den Mantel herabfließenden Haar gegen die rechte Schulter. Ihre Hände halten das nackte Kind, das den Zeigefinger ihrer Linken faßt und in der ausgestreckten Linken eine Rose hält. Kleid und Mantel breiten sich über den dichten Rasen aus und bedecken zum Teil die rechts ruhende Mondsichel. Eine Strahlenglorie umschließt den Oberkörper, ein Scheibennimbus mit vierfachem Rand das Haupt der heiligen Jungfrau. Das Kind hat einen Kreuz- und Scheibennimbus. Doppelte Kreiseinfassung.

78 mm. Durchm. äuß. Einf.

W. u. Z. II. 384. 454. — Rep. X. (1887) p. 129. (W. Schmidt) und XII. (1889) 251. bei 1. (L.)

Photographie. (Berlin.)

Digitized by Google

Aukt. T. O. Weigel (Leipzig 1872) 50 Tlr.

BERLIN (Ausgezeichneter Abdruck. 1872. S. Weigel).[1]

Der Stich stimmt in den Typen von Mutter und Kind sehr genau mit der größeren stehenden Madonna (Nr. 8) überein und gehört zu den besten Leistungen des Meisters von 1462. W. Schmidt zitiert ihn bereits richtig unter den dem Spielkarten-Meister verwandten Blättern.

7 DIE MADONNA AUF DER MONDSICHEL

Geg. Kopie nach dem Meister der Spielkarten Nr. 31. Am Kronreif acht (statt sieben) Kreise und über dem linken Horn der Mondsichel nur zwei (statt drei) Blüten. Der Mantel Mariae überschreitet unten nicht die Einfassung.

129 : 67 mm. Einf.

137 : 77 mm. Pl.

P. II. 70. 2. Cop. B. — Courboin 382.

BERLIN (Oben ergänzt und teilweise mit Gelb und Rot bemalt. S. v. Nagler). — PARIS (1832. S. Hénin).

Die technische Behandlung mit kurzen Vertikalschraffierungen, die Übertragung der Manier des Spielkarten-Meisters in eine ungeschicktere Art, verrät die Hand des Meisters von 1462. Rohe Arbeit von der ganz ausgedruckten, wohl auch retuschierten Platte. Courboin hält den Stich für unbeschrieben und zitiert ihn als gegenseitige Kopie nach dem Meister •𝔊 •𝔖• bei den Anonymen.

8 DIE STEHENDE MADONNA MIT DEM ROSENKRANZ IM HAAR

Maria steht, etwas nach links gewendet, auf dem Rasen und hält das nackte Kind auf dem rechten Arm, während sie mit der Linken seine Füßchen faßt. Ihr üppiges Haar, das aufgelöst über die Schultern herabfällt, schmückt ein Rosenkranz mit fünf emporstehenden Blüten. Auch der Jesusknabe hält in der Linken eine Rose. Sein Haupt umschließt

[1] Das Blatt war in der S. Weigel sorgfältig mit Rot und Braun koloriert, die Kreiseinfassung mit roten Punkten verziert und von einer hellgrünen Bordüre umgeben, in der dunklere Strahlen nach außen gingen, während Ornamente mit Lilien die Ecken füllten. Die Bemalung wurde später abgewaschen.

Digitized by Google

ein Kreuz- und Scheibennimbus mit doppeltem Rand, das der Mutter ein fünffach umrandeter Scheibennimbus. Auf dem Rasen vier Pflanzenbüschel.

142 : 94 mm. Bl.

P. II. 85. 23. — Rep. X. (1887) p. 128. (W. Schmidt.)
Photographie. (Berlin.)
BERLIN (Schöner Abdruck, silhouettiert und ergänzt).
Passavant führt das Blatt, das der sitzenden Madonna (Nr. 6) ungemein ähnlich sieht, als geringe Arbeit der Schule des Meisters •Ⓔ •𝔖• auf. W. Schmidt schreibt es mit Unrecht dem Spielkarten-Meister selbst zu, für den die Zeichnung viel zu dürftig ist. Man vergleiche nur die ganz verunglückte rechte Hand Mariae, die halb so groß als die linke ist. — Die Pflanzen am Boden erinnern, mit Ausnahme der oberen rechts, an solche auf frühen Stichen des Meisters •Ⓔ •𝔖•, ohne daß sich jedoch eine direkte Abhängigkeit nachweisen ließe.

9 DIE MADONNA AUF DER RASENBANK MIT DEM HÜNDCHEN

Die heilige Jungfrau mit einer Krone auf dem offen herabwallenden Haar sitzt, ein wenig nach rechts gewendet, auf einer gemauerten Rasenbank und hält mit beiden Händen in dem vom Mantel bedeckten Schoß ein offenes Buch. Ihr Haupt umschließt ein Scheibennimbus mit punktiertem Doppelrand. Hinter ihr rechts steht ein Topf mit einem jungen Bäumchen, und rechts daneben sitzt das Jesuskind mit Strahlenkreuz- und Scheibennimbus und hält mit der Rechten ein Hündchen, das an ihm emporklettert. Auf dem dichten Rasen links eine niedrige, rechts eine höhere Blattpflanze.

154 : 117 mm. Pl.

Courajod et Molinier, Donation du baron Charles Davillier (Paris 1885) Nr. 355. — Rep. XVI. (1893) 342. 1. (L.)
Verkleinerte Hochätzung bei Courajod et Molinier a. a. O. p. 172.
BERLIN (Moderner Abdruck auf van Gelder-Papier, Geschenk von Louis Courajod). — PARIS, Bibl. de l'École des Beaux-Arts (Moderner Abdruck auf Japan. Ebenso).

Gute Arbeit mit spärlichen Querschraffierungen, wohl jedenfalls Kopie nach einem verschollenen Original des Meisters der Spielkarten. Die Platte befindet sich in der Collektion Davillier im Louvre und wird im Katalog als flämische oder spanische Arbeit vom Ende des XV. Jahrhunderts aufgeführt.

Digitized by Google

MÄNNLICHE HEILIGE

10 ST. ANTONIUS

Geg. Kopie nach dem Meister der Spielkarten Nr. 34. Die Darstellung umgibt ein von Blattwerk umwundener Stabrahmen.

147 : 147 mm. Bl.: Einf.

Rep. X. (1887) p. 128. (W. Schmidt.)

WIEN, H. (Die untere Hälfte des Blattes mit Spuren von Farbe und stark wurm zerfressen, 1872 aus einer Hs. des Klosters Mondsee gelöst).

Die Darstellung ist nur bis über das Buch des Heiligen sichtbar. Es fehlt die ganze obere Hälfte, nicht bloß der Kopf, wie W. Schmidt angibt. Er erkannte sehr richtig die Abhängigkeit von dem Original des Spielkarten-Meisters in der Albertina und die Übereinstimmung mit der heiligen Katharina (Nr. 15.).

11 ST. BERNHARDIN VON SIENA

Der Heilige mit großem Strahlen- und Scheibennimbus steht in der Ordenstracht, nach links gewendet, auf dem dichten Rasen. Er trägt in der ausgestreckten Rechten das von einem Flammenkreis umgebene Monogramm Jesu, über dem das Kruzifix emporragt, und hält in der Linken ein Buch unter dem Arm. Links hinter ihm hockt, die Arme nach dem Heiligen ausbreitend, ein bartloser Bettler mit seiner Krücke. Am Boden liegen hinter St. Bernhardin drei Krummstäbe und vor ihm drei Mitren, von denen die beiden links mit einem Linearornament bedeckt sind, die dritte rechts mit zwei Vögeln geziert ist. Links neben dem Haupt des Heiligen schwebt vom Kruzifix aus die Taube des heiligen Geistes mit Strahlen-, Kreuz- und Scheibennimbus auf ihn zu, und rechts steht auf zwei Horizontallinien in gotischer Minuskel sein Name: Sanctus bernhardinus

Taf. 21 Nr. 60

204 : 149 mm. Bl.[1]

P. V. 18. 24.

Photographie (München.) — Kornätzung (Ausschnitt) bei A. Lehmann, Das Bildnis bei den altdeutschen Meistern (Leipzig 1900) p. 199. (München.)

[1] Mit den Ergänzungen 219 : 156 mm. Bl.

Digitized by Google

MÜNCHEN (Auf drei Seiten, nur unten nicht, stark ergänzt und eingezeichnet. W Schere.).

Passavant führt dies in jeder Hinsicht hervorragende Blatt unter den anonymen Italienern auf und findet den Faltenwurf „perugineak". Ich wurde erst durch Max Geisberg wieder auf den Stich aufmerksam gemacht, den ich infolge seiner Einreihung bei den Italienern nur vor langen Jahren einmal gesehen hatte. Geisberg erklärte ihn mit Recht für nordischer Herkunft, und ich glaube nicht zu irren, wenn ich ihn für eine Kopie des Meisters von 1462 nach einem verlorenen Original des Meisters der Spielkarten halte. Die technische Behandlung mit zahlreichen Punktierarbeiten an den Fleischpartien und der Kutte entspricht ganz der des Meisters von 1462, während die volle Zeichnung, die vortreffliche Durchbildung der Ohren, Hände und Füße mindestens auf eine Vorlage des Spielkarten-Meisters schließen lassen, wenn es sich nicht, was keineswegs unmöglich wäre, gar nur um den Aufstich einer Originalplatte des letzteren handelt. Eine gewisse Zwiespaltigkeit der Umrisse mit noch schwach erkennbaren Vertikalschraffierungen, die hie und da von derben Querlagen in verschiedener Richtung ziemlich verständnislos geschnitten werden, läßt eine Retusche sehr gut möglich scheinen. Für die Rasenbehandlung mit nach unten sich zuspitzenden, leicht gebogenen Linien finde ich kein Analogon bei den Primitiven[1]. Das Wasserzeichen der Schere begegnet einmal sehr ähnlich beim Meister des Todes Mariae.

Wichtig für die Datierung des Stiches ist der Umstand, daß Bernhardin erst 1450 heilig gesprochen wurde[2]. Die Arbeit kann also nicht früher angesetzt werden.

12 ST. GEORG

Kopie nach dem Meister der Spielkarten Nr. 35 ohne die nach link geneigte Schraffierung über dem großen Stein unter der rechten Vordertatze des Drachens und ohne die vertikale über dem kleineren daneben. Der Augapfel des Drachens ist von einer Iris umgeben. Die oberen Plattenecken sind abgeschrägt.

174 : 137 mm. Bl.

Unbeschrieben.

Photographie. (Wien, S. Liechtenstein.)

WIEN, S. Liechtenstein. (Sehr defekt und an vielen Stellen eingezeichnet[3], aber mit oben und auf der rechten Seite teilweise sichtbarem Plattenrand. S. Hauslab.).

Die Kopie ist äußerst genau und nur an der geringeren Zeichnung als solche zu erkennen. Die Schraffierungen sind derber und oft in anderer Richtung gezogen als im Original.

[1] Sie kommt ähnlich allenfalls beim Meister der Liebesgärten vor, der aber mit dem Stecher des Bernhardin sonst nichts gemein hat.

[2] Gefl. Mitteilung von M. Geisberg.

[3] Das halbe Gesicht des Ritters ist z. B. ergänzt, und sein Kettenhemd reicht daher nicht bis zum Munde herauf.

Digitized by Google

13 ST. JOHANNES AUF PATHMOS

Der Evangelist mit lockigem Haar sitzt, nach rechts gewendet, auf dem Rasen und schreibt seine Apokalypse in ein Buch, das er mit der Linken im Schoß hält. Der linke Arm ist vom Mantel bedeckt. Rechts steht der Adler mit ausgebreiteten Flügeln auf einem Stein, und oben erscheint die Madonna in einer Strahlenglorie auf der abwärts gekehrten Mondsichel. Links im Hintergrund erhebt sich auf steilem, zum Teil bewaldeten Felsen ein Schloß. Rechts hinter dem Evangelisten sieht man zwischen zwei Bäumen die Mauern und Türme einer Stadt. Der rechts ansteigende Boden ist dicht mit Gras und einzelnen Blumen und Blattpflanzen bedeckt, deren zwei sich in den unteren Ecken befinden. Die links überschreitet unten die Einf.

100 : 78 mm. Einf.
— : 82 mm. Pl.

Unbeschrieben.

NÜRNBERG (Oben sehr beschädigter Abdruck[1], mit Zinnober, Grün und Braun koloriert. 1894 aus Privatbesitz).

Obwohl die Beurteilung durch die geringe Qualität des Abdrucks und das sehr störende Kolorit ziemlich erschwert ist, erkennt man doch an der schwachen Zeichnung, dem tiefschwarzen Druck, den Strichelungen im Fleisch und der Haarbehandlung mit den charakteristischen Ringellöckchen die Eigenart des Meisters von 1462, der hier, wie so oft, ein verschollenes Original vom Meister der Spielkarten kopiert haben dürfte. Besonders die Angabe des Rasens wie die Bildung der Bäume und Pflanzen sprechen für den letzteren als Urheber der Darstellung.

14 ST. MARTIN

Der Heilige mit einem niedrigen Hut auf dem gelockten Haar reitet im pelzverbrämten Lendner nach links. Er wendet das jugendliche Haupt nach rechts zurück und schneidet mit dem Schwert ein Stück seines Mantels ab, um es dem vor dem Pferd am Boden knieenden bärtigen Krüppel zu geben. Rechts im Hintergrund erhebt sich auf steilen Felsen eine Burg, zu der ein Wanderer emporschreitet. Weiter vorn sitzt ein Frosch am Wege. Links schreitet ein Hündchen dem

[1] Die oberen Ecken, besonders die rechte, fehlen, so daß von der Madonna nur der untere Teil erhalten ist. Eine rote Linie umgibt den Stich.

Digitized by Google

Reiter vorauf. Dahinter auf dem felsigen Boden einige Blattpflanzen und Gräser sowie eine Baumgruppe.

74 : 89 mm. Pl.

Unbeschrieben.

KÖLN, Kunstgewerbemuseum (1891 als Geschenk, angeblich in einem Buch gefunden, aber offenbar neuerer Abdruck).

Das Kostüm des Ritters mit dem pelzverbrämten Lendner, dem weiten Plattengürtel (Dupfing), die noch nicht langgeschnäbelten Schuhe entsprechen der Zeit um 1440—1450, also der Periode des Meisters der Spielkarten, an den auch die recht gute Zeichnung und die vollen Formen stark erinnern. Nach den häufig verwendeten geradlinigen Querschraffierungen in den Schatten und der Bildung der Pflanzen und Bäume zu schließen, scheint die Arbeit dem Meister von 1462 anzugehören, was freilich bei dem abgenutzten Zustand der Platte nicht mit Sicherheit zu entscheiden ist.

15 ST. SEBASTIAN

Taf. 22 Nr. 61

Der Heilige, mit lockigem Haar und Bart, das bekränzte Haupt von einem verzierten Scheibennimbus mit vierfachem Rand umgeben, schreitet nach rechts über den Rasen. Er trägt einen gürtellosen, gezaddelten Rock und einen über die Schultern gelegten, vorn mit einer Agraffe gezierten Wulst mit nach links flatterndem Tuch. Von seiner linken Hand hängt ein mit kleinen Kreisen gemustertes Tuch herab. Er hält in der Rechten einen großen Pfeil, in der Linken deren zwei.

Kopie nach dem Raubtier-Ober des Meisters der Spielkarten Nr. 102 mit Hinzufügung des Bartes, des Nimbus und der drei Pfeile. Das Mittelstück der Agraffe bildet ein spitzer Edelstein, und die Schuhe sind am Fußgelenk leicht markiert.

136 : 78 mm. Bl.

Duchesne, Voyage p. 363. — Jahrb. XVIII. (1897) p. 51. (L.). — Geisberg, Kartenspiel 48. (49.)

OXFORD (Seitlich stark und ungleichmäßig beschnitten).

Leider habe ich im Jahrb. a. a. O. den Stich als einen II. Zustand des Raubtier-Ober Nr. 102 aufgeführt und Geisberg nahm ihn so in seine Publikation des Kartenspiels auf, wenn er auch die Eigenhändigkeit der vorgenommenen Veränderungen bezweifelt. Erst aus einem Vergleich mit der für dies Werk 1906 hergestellten Photographie ersah ich, daß es sich um eine Kopie vom Meister von 1462 handle, der ja auch für seine Dreifaltigkeit und für den König von Frankreich (Nr. 17 und 19) Stiche aus dem Kartenspiel

oder Kopien danach benutzte[1]. — Der Stich hält sich in der technischen Behandlung, ohne alle Querschraffierungen, streng an den Spielkarten-Meister. Duchesne schrieb ihn dem Meister·G·♣·zu und hielt ihn für den König eines Kartenspiels, ohne Nimbus und Pfeile zu beachten. In Oxford war er früher bei den Italienern eingereiht und entging deshalb wohl Passavant.

WEIBLICHE HEILIGE

16 S. KATHARINA

Kopie nach dem Meister der Spielkarten Nr. 38 mit Hinzufügung von je zwei Punkten zwischen den Edelsteinen des Kronreifs. Das Haar der Heiligen endet nicht in einer gleich langen breiten Masse, sondern in freieren, ungleich langen Ringeln. Unter dem Buch reicht es im Gegensatz zum Original tiefer herab als der Buchbeutel. An Stelle des Rasens ein gemusterter Fußboden, der unten vom Mantel und Schwertgriff überschritten wird. Ein Rahmen mit gotischem, eine Stange umringelndem Blattwerk zwischen zwei Einfassungslinien umgibt die Darstellung, welche die innere Einfassung oben und unten überschreitet.

137 : 101 mm. äuß. Einf.

143 : 104 mm. Pl.

P. I. p. 206. und II. 19. 28. — L., M. m. d. B. 30. 5. — Rep. X. (1887) p. 128. (W. Schmidt).

Photographie. (München.) — Lichtdruck bei Schmidt, Inkunabeln. Taf. XII. Nr. 30. (München.)

MÜNCHEN (W. Stern, Fragment vom Ochsenkopf).

Schon Passavant hat die Zusammengehörigkeit dieses Stiches mit der Dreifaltigkeit (Nr. 17) erkannt. Meine nur handschriftlich unter dem Münchener Abdruck deponierte Zuweisung an den Meister von 1462 fand bei W. Schmidt im Rep. a. a. O. und in seinen Inkunabeln Zustimmung. Das der Kopie zu Grunde liegende Original des Spielkarten-Meisters in Kopenhagen lernte ich erst 1904 durch eine Photographie kennen.

[1] In diesem Fall diente jedenfalls die Originalkarte als Vorlage und nicht die gegenseitige Kopie (Tier-Ober Nr. 51) aus dem Kopienspiel, weil bei letzterer das von der rechten Hand herabhängende, mit Kreisen gemusterte Tuch fehlt.

Digitized by Google

16 a GEG. SCHROTSCHNITTKOPIE

Als heilige Barbara.

145 : 114 mm.

P. I. p. 93. — Z. f. b. K. XXIII. (1888) p. 147. (L.) — Schreiber 2553.

MÜNCHEN

Diese freie Kopie ist, wie schon aus dem Rahmen ersichtlich, nach der Kopie des Meisters von 1462 und nicht nach dem Original des Spielkarten-Meisters gefertigt, wenn auch wie bei letzterem der Boden wieder mit Rasen bedeckt ist.

RELIGIÖSES

17 DIE HEILIGE DREIFALTIGKEIT

Taf. 22 Nr. 62

Gott Vater, mit kurzem gelockten Bart, eine hohe Krone auf dem langen Haar und das Haupt von einem dreifach umrandeten Scheibennimbus umgeben, sitzt in priesterlichem Gewande auf einem Thron mit hoher Rücklehne, die mit zwei Heiligen-Statuetten geziert ist. Er blickt, das Haupt nach rechts neigend, auf den Leichnam des Sohnes, den er mit beiden Händen unter der linken Achsel und am rechten Handgelenk hält. Christus, mit geschlossenen Augen und schmerzhaft geöffnetem Munde, trägt die Dornenkrone auf dem langen schlaffen Haar und läßt den linken Arm herabhängen. Sein Haupt umschließt ein Scheibennimbus mit strahlendem Kreuz und punktiertem Doppelrand. Zwischen den Köpfen beider schwebt die Taube des heiligen Geistes mit Kreuz- und Scheibennimbus. Die vier Ecken der Platte sind abgeschrägt.

132 : 109 mm. Pl.[1]

Kunstblatt 1822. p. 51. (Docen.) — N., K.-L. IX. 26. 118. — P. II. 17. 18. und 62. 177. — L., Sp. p. 1 und 40. — Kunstfreund 1885. Sp. 145. (L.) — L., M. m. d. B. 30. 3. — Rep. XIV. (1891) 9. 1. (L.)[2]

Nachstich von Heß bei Dibdin, An antiquarian and picturesque tour in France and Germany (London 1821) III. p. 278. (München, H. u. St.) — Lichtdruck. (München, H. u. St.) — Lichtdruck bei Schmidt, Inkunabeln Taf. XI. Nr. 28. (München.) — Photographie von C. Teufel. Nr. 841. (München, H. u. St.)

[1] Auf der rechten Seite mißt die Platte in der Höhe nur 128 mm.

[2] Der lange Passus bei Willshire, Cat. II. 138. H. 4. enthält nichts Neues.

Digitized by Google

MÜNCHEN (Abdruck mit vollem Plattenrand). — MÜNCHEN, H. u. St. (Klarer im Druck, aber silhouettiert und schlecht aufgeklebt, so daß die rechte Seitenlehne des Thrones nach innen fällt. In einem Buchdeckel aus Kloster Buxheim[1]. Über dem Stich von der Hand eines ehemaligen Besitzers die Inschrift in roter Farbe:

Frater conradus
Bamberger de tzeyll
·1462·

von der die Jahreszahl in den Nimbus Gott Vaters hineinreicht. Krone und Mantelbordüre sind zum Teil mit derselben dicken roten Farbe bemalt.

Docen und Nagler schrieben das Blatt dem Meister ·C· ·S· zu, und Passavant nahm es daher p. 62 in dessen Werk auf, obwohl er es p. 17 schon als in der Manier des Meisters mit den Bandrollen nach dem Exemplar im Münchner Kabinett beschrieben hatte.

Da ich mich a. a. O. über diesen Stich, nach dem ich den Meister von 1462 benannt habe, ausführlich geäußert, kann ich mich hier auf eine Korrektur beschränken: Der Thron der Dreifaltigkeit ist nicht, wie ich im Kunstfreund annahm, nach dem Tier-König des Kopienspiels (Nr. 54) kopiert, sondern nach einer viel besseren gegenseitigen Variante ohne Farbzeichen (Nr. 53) in Berlin, die aber auch zum Kopienspiel gehört. Es geht dies aus dem Umstand hervor, daß bei der Dreifaltigkeit wie bei dem Berliner Stich die kleinen Spitzen auf den Kügelchen der Pfeilerdächer und das Linearornament an der Thronstufe vorhanden sind, während sie bei der gegenseitigen Variante (Nr. 54) fehlen, dagegen die nur hier vorhandene Holzmaserung auf der Fläche der Thronstufe gleicherweise bei der Berliner Variante (Nr. 53) und bei der Dreifaltigkeit fehlt.

PROFANES

18 DIE NACKTE FRAU MIT DER ROSE

Eine fast nackte Frau steht, etwas nach rechts gewendet, auf dem Rasen und faßt mit der Rechten den Zipfel eines Tuches, das über ihren Rücken und die Arme geschlungen ist. In derselben Hand hält sie eine Rose, die ihre Scham bedeckt. Ihr langes, von einem schmalen Wulst gehaltenes Haar fließt offen herab, und die Füße sind mit Sandalen bekleidet. Sie zeigt mit der Linken auf ein über ihr schwebendes Spruchband mit der Minuskellegende: Taf. 23 Nr. 63

Set ale her czo wor Ich disse rose hin do

Rechts neben ihr hockt ein Hündchen mit einem Halsband, nach

[1] Rar. 24.

Digitized by Google

rechts gewendet, und über ihm stehen auf einem zweiten Spruchband die Worte:

Scham dich darin

Aus dem Rasen erheben sich mehrere Blattpflanzen und Blumen.

120 : 59 mm. Bl.

Kunstfreund 1885. Sp. 150. (L.) — Rep. X. (1887) p. 127. (W. Schmidt). Chronik f. v. K. III. (1890) p. 59. (W. Schmidt).

MÜNCHEN, H. u. St. (Ausgezeichneter Abdruck, eingeklebt in den vorderen Deckel der Hs. Cgm. 403.)[1].

Seit ich den Stich im Kunstfreund dem Meister von 1462 zugewiesen, wurde er wiederholt von W. Schmidt seiner Legende wegen zum Gegenstand der Erörterung gemacht. Vergl. darüber das oben Gesagte. Schmidt stimmt meiner Zuschreibung bei, indem er die von mir ungenau gelesene Inschrift berichtigt und hält das Blatt für die gegenseitige Kopie eines verschollenen Originals vom Meister der Spielkarten. Ich hatte schon im Kunstfreund darauf hingewiesen, daß die Pflanze zwischen den Füßen der Frau und jene neben dem Hündchen, dem h. Georg vom Meister der Spielkarten (Nr. 35) entlehnt seien, während die dritte links wahrscheinlich vom Meister •E•♋• stammt, bei dem sie auf vielen Stichen vorkommt[2].

Die Konturen des sonst sehr zart gestochenen Blattes sind nielloartig dick, so daß man sie mit dem Finger fühlen kann.

19 DER KÖNIG VON FRANKREICH

Ein König, mit langem Bart und Haar, auf dem Haupt die von einem Wulst umgebene Krone, sitzt mit gekreuzten Beinen auf einem breiten, mit großen Kissen bedeckten Thron ohne Lehnen. Er trägt einen reich gezaddelten, gürtellosen Rock und zeigt mit der Linken auf das Szepter in seiner Rechten. Vor den Thronstufen unter dem linken Fuß das französische Lilienwappen.

Kopie nach dem Blumen-König des Kopienspiels, Nr. 84, mit Hinzufügung des Bartes und des Szepters an Stelle des Ringes in der rechten Hand des Königs sowie des Lilienwappens vor den Thronstufen, der Holzmaserung auf der horizontalen Fläche und eines Linearornamentes an den vertikalen Flächen. Die oberen Ecken der Platte sind stark abgerundet.

121 : 104 mm. Pl.

[1] Griseldis, Melibeus und Prudentia. Ebenda findet sich der Tier-Unter B des Kopienspiels aus der Schule des Spielkarten-Meisters (Nr. 50).

[2] Vergl. die s. o. O. Sp. 151 aufgeführten Beispiele.

Digitized by Google

Rep. XIV. (1891) 10. 3. (L.) — Courboin 958.

MÜNCHEN, H. u. St. (Ausgezeichneter Abdruck in einer Inkunabel von 1497 aus Hartmann Schedels Besitz)[1]. — PARIS

Wir haben hier wie bei der Dreifaltigkeit eine Kopie zweiten Grades nach dem Meister der Spielkarten zu verzeichnen. Denn daß nicht der Raubtier-König B des Originalspiels (Nr. 105) als Vorlage für den König von Frankreich diente, sondern die gegenseitige Kopie danach, der Blumen-König des Kopienspiels (Nr. 84), beweist die Übereinstimmung der Hände mit dem letzteren und der anderen vom Urbild abweichenden Punkte. — Der Pariser Abdruck wird bei den Spielkarten aufbewahrt und Courboin beschreibt ihn daher als Wappen-König.

20 EIN TÜRKISCHER REITER

Ein bärtiger Mann, mit spitzem Hut auf dem hinten in einen dicken Zopf geflochtenen Haar, reitet, vom Rücken gesehen, auf schwerem Pferde nach links zum Hintergrund und wendet den Kopf im Profil nach rechts. Er stemmt die linke Hand in die Hüfte, trägt den Mantel über die rechte Schulter gehängt und ein Türkenschwert an der Seite. Sein Rock ist mit phantastischen Schriftzeichen bedeckt, und die Füße stecken in Sporenstiefeln. Vom Kopf des Pferdes sieht man nur die Mähne und das linke Ohr, der Schweif schleppt lang nach. Ohne Bodenangabe. Taf. 23 Nr. 64

135 : 84 mm. Bl.

Rep. XI. (1888) 213. 1. (L.). — Courboin 963. Cop.

Photographie. (Paris.)

PARIS (Schöner Abdruck auf bräunlichem Papier, eng und unregelmäßig beschnitten[2]). — WEIMAR (Ringsum ergänzt, und die Spitze des Hutes eingezeichnet).

Courboin zitiert das Original als Kopie unter den Spielkarten.

20a KOPIE

Ohne die kleinen Kreise im Manteisaum und mit Hinzufügung eines Linearornaments auf der Schwertscheide. Am Rücken zählt

[1] 2° Inc. c. a. 3478: Robertus Gaguinus de origine et gestis Francorum compendium. Schedel klebte den Stich auf das Vorsatzblatt, bemalte nach seiner Gepflogenheit einzelne Stellen mit Rot, Blau und Gelb und umgab ihn mit einer zinnoberroten Bordüre. Darüber schrieb er: VIVE · LA · ROIJ · : ∼ und darunter: CRISTIANISSIMVS REX · FRANCIE · : ∼ in roten Kapitalbuchstaben mit blauen Initialen. In tergo steht ebenfalls von Schedels Hand eine Notiz mit dem Datum: Mill. CCCCXCIIII (1494). Wenn das Vorsatzpapier nicht älter als das Buch ist, muß es wohl XCVII oder XCVIII heißen.

[2] Die Hutspitze fehlt.

Digitized by Google

man vier (statt drei) Mantelknöpfe. Die Lippen und Fingernägel des Reiters sind markiert, sein Zopf ist weiß gelassen, und die Hufe des Pferdes sind nicht punktiert.

137 : 82 mm. Pl.

Courboin 963.

PARIS (Geringer Abdruck).

Bei dieser sehr harten Kopie sind die Punktierungen auf dem Pferd minder klein und eng als auf dem Original. Vielleicht gehen beide Stiche auf ein gemeinsames Urbild zurück. Courboin beschreibt, den Maßen nach, die Kopie als Original unter den Spielkarten.

Digitized by Google

DER MEISTER DER NÜRNBERGER PASSION

Ich habe diesen Stecher nach einer Passionsfolge benannt, von der sich 6 Blätter seit 1885 im Germanischen Museum befinden. Ein siebentes aus der gleichen Folge bewahrt das Berliner Kabinett[1], und außerdem sind nur 9 andere Stiche seiner Hand zu meiner Kenntnis gelangt, so daß sich das Werk des Künstlers bis jetzt auf 16 Nummern beläuft. Der Meister der Nürnberger Passion gehört wie die zuletzt besprochenen Stecher der Richtung des Spielkarten-Meisters an und darf vielleicht auf den zweifelhaften Ruhm Anspruch erheben, sein talentlosester Schüler gewesen zu sein. Er steht als Zeichner noch weit hinter dem Meister von 1446 zurück, scheint aber seine Kompositionen im wesentlichen eigener Erfindungsgabe zu danken und nicht wie der Meister von 1462 gewohnheitsmäßig zu kopieren. Eine Abhängigkeit von anderen kann ihm nicht nachgewiesen werden, wenn er sich auch einmal kompositionell an ein älteres Vorbild, die Christen und Heiden vom Meister des Kalvarienberges (Nr. 8 dieses Katalogs) anlehnt.

Dagegen hat umgekehrt kein geringerer als der Meister ·𐌔·𐌔· seine Stiche gelegentlich benutzt. In der Passion, die zu den Erstlingsarbeiten dieses Künstlers zählt und etwa um die Mitte des Jahrhunderts entstanden sein dürfte, hat er allem Anschein nach gewisse Züge der Folge des Meisters der Nürnberger Passion entlehnt. Im Verzeichnis der Arbeiten des letzteren ist bei Nr. 3, 4, 5 und 7 auf diese Benutzungen hingewiesen. Auch der Meister mit den Bandrollen hat die Arbeiten unseres Stechers gekannt und benutzt. Außer der Kopie nach der Querfüllung mit Wilden (Nr. 15) ist ein Gegenstück dazu vorhanden, das jedenfalls auch auf ein Original des Meisters der Nürnberger Passion, wenngleich auf ein verschollenes, zurückgeht.

[1] Passavant kannte nur dies und 2 andere: Nr. 11 und 13 des nachfolgenden Verzeichnisses.

Digitized by Google

Die Zeichnung unseres Stechers ist über alle Maßen schwach und verrät nur eine ganz oberflächliche Kenntnis des menschlichen Körpers und seiner Proportionen. Die handelnden Personen in der Passion haben etwas Puppenartiges; ihre viel zu großen Köpfe sitzen auf schwächlichen Körpern, und die Beine schleifen energielos den Erdboden, eben wie Marionetten, die an unsichtbaren Drähten auf der Bühne hin- und hergelenkt werden. Eines der Situation angepaßten seelischen Ausdrucks sind die Gesichter nicht fähig. Sie verziehen allenfalls den Mund zu einem unmotivierten Lächeln oder blicken sauertopfisch drein, hierin ebenfalls einen großen Gegensatz zu der Folge von 1446 bildend. Bühnenmäßig und ohne den leisesten Ansatz zu perspektivischer Vertiefung erhebt sich auch der Boden wie eine Pappwand, und die dunklen Diagonalschraffierungen, die den Figuren davor als Repoussoir dienen sollen, wirken wie Schlagschatten und verstärken dadurch den Eindruck des Flachen und Wandartigen. Ein Stadtprospekt, ein paar traditionelle Hügel mit Burgen, unvermittelt emporschießende Felsen bekrönen den „landschaftlichen Hintergrund", und dazwischen erheben sich zuweilen Bäume von so riesigen Dimensionen, daß man glauben könnte, sie wüchsen auf dem ersten Plan. Ebenso überragen einzelne Hauptfiguren an Körperlänge um ein beträchtliches die zur Handlung gehörigen Statisten: Christus, am Ölberg die drei schlafenden Jünger, bei der Gefangennahme den Verräter Judas und die Schergen, namentlich den zwerghaften Malchus, dessen Helmbarte wie ein Kinderfähnchen neben ihm liegt. Auch bei Christus vor Pilatus fällt dasselbe Mißverhältnis auf, und bei der Auferstehung ist der Heiland mindestens dreimal so groß, als die das Grab umringenden Wächter.

Das Werk des Meisters der Nürnberger Passion besteht meist aus kleineren Blättern. Die zwei Stiche größeren Formats: Die Geburt (Nr. 1) und Christus am Kreuz (Nr. 9) stimmen besonders überein und kennzeichnen seine Eigenart. Auf beiden ist der Marientypus fast der gleiche. Die Markierung der Lippen, die wie beim Spielkarten-Meister in einen Winkel gestellten Augäpfel, die schwache Bildung der Extremitäten, besonders der Hände bei Joseph und Johannes, der eigentümlich schlaffe Faltenwurf ohne scharfe Brüche, der nur wenig

am Boden aufliegt, das alles sind Kennzeichen der Manier des Stechers. Die Ringelröckchen beim Johannes (Nr. 9) und den Engeln auf der heiligen Anna selbdritt (Nr. 11) bilden ein Erbe des Spielkarten-Meisters, ebenso wie Felsen, Bäume und Blattpflanzen. Charakteristisch sind die zu je zwei oder drei beisammen stehenden, nach unten offenen Grashalme, die sich bald nach links, bald nach rechts biegen, wie auch die fleischige, lappige Art der größeren Blattbildungen in den Querfüllungen.

Die Form der ziemlich unregelmäßig und eckig gezogenen Nimben ist gewöhnlich oblong mit einfachem oder doppeltem Rand, bei der Passion sonderbarerweise auf der rechten Seite beschattet, so daß sie konkav wirken. Christus trägt ein Strahlenkreuz in dem seinigen. Kostüme und Waffen sind so schlecht gezeichnet, daß sie keine Schlüsse auf eine bestimmte Gegend zulassen. Das Zaddelwerk tritt gemäßigt auf, und die Schuhe sind zugespitzt, zeigen aber noch keine ausgesprochenen Schnäbel. Allerhand orientalisierende Zutaten, namentlich bei den Kopfbedeckungen, hat der Stecher offenbar nach eigener Phantasie hinzugefügt.

Die technische Behandlung vermeidet alle Querlagen und operiert mit kurzen Diagonalschraffierungen, die längs der Falten herabgehen, aber niemals deren Richtung folgen. Die Konturen sind ziemlich kräftig gezogen. Für die Bodenangabe bevorzugt der Stecher zwei sich in sehr spitzem Winkel schneidende Lagen, die jedoch nie bis an den unteren Rand der Darstellung reichen, sondern dort einen Streifen leer lassen. Alle seine Stiche, die nicht durch Ausschneiden verstümmelt sind, wie die heilige Anna selbdritt (Nr. 11), haben eine Einfassungslinie, die nur bei dem Christus am Kreuz nicht höher als der Erdboden heraufreicht. Die Druckfarbe ist in der Regel blaß, bei der Passion von silbergrauem Ton und nur ausnahmsweise einmal schwarz. Der Stecher bedient sich eines sehr festen, gelblichen Papiers mit engen, gruppenweise zu je vier und fünf zusammenstehenden horizontalen Schöpflinien und einem Abstand der vertikalen Drahtstäbe von etwa 39 mm. Dies Papier ist außer für die sieben Passionsblätter auch für den heiligen Augustinus (Nr. 12) benutzt. Es enthält leider nur einmal ein nicht zu identifizierendes Wasserzeichenfragment, und in einem

der großen Blätter, dem Londoner Abdruck des Gekreuzigten (Nr. 9), findet sich die Weintraube mit durchlaufendem Mittelstiel, wie sie in den frühen Arbeiten des Meisters ·𝔈·𝔖· häufig vorkommt. So lang sich keine besseren Argumente für eine Lokalisierung des Stechers finden, wird man ihn hiernach wie auf Grund seines oben erwähnten gelegentlichen Einflusses auf den Meister ·𝔈·𝔖· der oberdeutschen Schule beizählen müssen. Die Zeit seiner Tätigkeit dürfte noch in die vierziger Jahre fallen.

Digitized by Google

NEUES TESTAMENT

1 DIE GEBURT CHRISTI

Vor dem in Ruinen angelegten Stall kniet Maria mit Strahlen- und Scheibennimbus, nach links gewendet, und betet das nackt in einer Strahlengloríe am Boden liegende Jesuskind an. Rechts hinter ihr sitzt Joseph, den bärtigen Kopf in die rechte Hand stützend, neben einem Schutzdach, unter dem der Esel grast. Links außerhalb der zerfallenden Mauer wird der Kopf des Ochsen sichtbar, dahinter ein Bach und bewaidete Anhöhen. Im Hintergrund links erscheint dem bei seinen Schafen stehenden Hirten der Engel mit einem Spruchband, auf dem in gotischer Minuskel die zweizeilige Legende: puer natus in bethlahem jerus. In der Mitte schweben drei Engel in Halbfiguren mit dem gloria in excelsis deo auf einem Notenblatt. Vorn zur Linken eine niedrige geflochtene Hecke. Einf. Taf. 26 Nr. 73

185 : 148 mm. Einf.

194 : 156 mm. Pl.

Jahrb. III. (1882) p. 215. (L.) — Rep. XVI. (1893) 322. 51. (L.) — Jahrb. XVIII. (1897) 56. 1. (L.)

BRESLAU (Ausgezeichneter Abdruck von blasser Schwärze, aus dem Deckel einer von 1465 datierten Hs. der Stadtbibliothek. Hs. 304).

Ich schrieb den Stich vor 22 Jahren — es war meine erste kunsthistorische Attribution — dem Meister mit den Bandrollen zu und vermochte auch ein Dezennium später im Repertorium keinen bestimmten Stecher dafür namhaft zu machen, bis ich durch die Möglichkeit, das Original mit den Passionsblättern im Germanischen Museum vergleichen zu können, zu der Überzeugung gelangte, daß auch der Breslauer Stich diesem Schüler des Spielkarten-Meisters angehöre.

2–8 DIE PASSION

7 Blatt aus einer Folge. Der Heiland mit langem, glatt herabfallenden Haar, trägt einen oblongen Kreuz- und Scheibennimbus mit Doppel-

Digitized by Google

rand, Maria und die Jünger ähnliche ohne Kreuz. Die Nimben sind stets auf der rechten Seite beschattet, so daß sie konkav erscheinen. Einf.

Kat. Felix p. 160. 1–6. — Schmidt, Inkunabeln p. 4. — L., Kat. 281–286. — Jahrb. XVIII. (1897) p. 56. (L.)

6 Blatt (Nr. 3–8). Aukt. Durazzo (Stuttgart 1872) 555 fl. an Eugen Felix. — Felix (Berlin 1885) 650 Mk. an Amsler & Ruthardt, und von diesen an das Germanische Museum.

2 CHRISTUS AM ÖLBERG

Taf. 24 Nr. 65

Der Heiland kniet vor dem Felsen, der sich rechts erhebt und auf dem der Kelch steht. Links daneben drei Bäume. Vor dem Ölberg rechts schlummern die drei Jünger. Eine geflochtene niedrige Hecke umschließt den Garten. Links das Tor und hinter den erhobenen Händen Christi ein dürrer Baum.

98 : 65 mm. Bl.

P. II. 218. 63. — L., Kat. 57. a.
BERLIN (Schöner Abdruck, etwas verschnitten. S. v. Nagler).

3 DIE GEFANGENNAHME

Taf. 24 Nr. 66

Der Heiland wird, nach rechts gewendet, von drei Bewaffneten gepackt, während ihn Judas, von rechts herantretend, umarmt und küßt. Links kniet Malchus neben seiner Hellebarte am Boden, und Christus setzt ihm das linke Ohr an. Hinter dem Herrn schlägt ein bartloser Jünger (Petrus ?) mit der Keule nach einem der Schergen. Rechts zwei andere Kriegsknechte, der vordere bärtig, mit einer Fahne nach rechts schreitend. Im Hintergrund links der felsige Ölberg, an dessen Fuß links drei kleine, rechts drei große Bäume. In der Ferne rechts die Türme und Zinnen von Jerusalem. Vorn zwei Blattpflanzen und ein Grasbüschel.

100 : 77 mm. Einf.

Kat. Felix. 1. — L., Kat. 287.
Kupferlichtdruck bei L., Kat. Taf. X. 20.
NÜRNBERG (Ausgezeichneter Abdruck. 1885. SS. Durazzo und Felix).

Digitized by Google

Die Komposition erinnert in ihren Elementen an die entsprechende gegenseitige aus der Passion des Meisters •E •, der vielleicht den älteren Stich kannte. Die Art, wie Judas den Herrn umarmt, das Zugreifen des Gepanzerten rechts und der voran schreitende Fahnenträger bieten merkwürdige Analogien.

4 CHRISTUS VOR PILATUS

Taf. 24 Nr. 67

Der Landpfleger sitzt in hermelinverbrämtem Rock rechts auf dem Thron. Er hält in der Rechten das Zepter und wendet das bärtige, mit hoher bekrönter Hakenmütze bedeckte Haupt seiner hinter ihm stehenden Frau zu[1]. Zwei Bewaffnete führen den Heiland mit gebundenen Händen von links herbei, und dahinter erscheinen noch zwei Kriegsknechte, einer davon mit einer Stachelkeule. Rechts vor dem Thron ein bellender Hund mit einem Knochen.

99 : 77 mm. Einf.

Kat. Felix 2. — L., Kat. 282.

NÜRNBERG (Ausgezeichneter, aber etwas dublierter Abdruck. 1885. SS. Durazzo und Felix).

Auch diese Komposition scheint der Meister •E • gekannt zu haben, da sein Stich in auffälliger Weise die gleiche Anordnung im Gegensinne zeigt.

5 DIE DORNENKRÖNUNG

Taf. 25 Nr. 68

Der Heiland sitzt, ein wenig links gewendet und vornübergebeugt, auf einer halbrunden Bank. Er stützt die Hände auf die Kniee und wird von einem links vor ihm knieenden Schergen verspottet. Zwei andere Knechte drücken ihm mit Stäben die Dornenkrone aufs Haupt, während ihm ein vierter, links dahinter, mit der Linken einen Backenstreich gibt. Den Raum mit flacher Balkendecke erhellen hinten ein verbleites, rechts ein offenes Fenster, und ein Stichbogenportal mit Zwickeln umrahmt die Szene.

100 : 77 mm. Einf.

Kat. Felix 3. — L., Kat. 283.

NÜRNBERG (Prachtvoller Abdruck. 1885. SS. Durazzo und Felix).

[1] Vergl. Matth. 27. 19.

Das Stichbogenportal, das verbleite Fenster im Hintergrund und der vorn knieende Knecht bezeugen auch hier, daß der Meister •Ⓔ •𝔖• den älteren Stich bei seiner entsprechenden Komposition frei benutzt habe.

6 DIE KREUZTRAGUNG

Taf. 25 Nr. 69

Der Heiland trägt sein Kreuz auf der linken Schulter nach rechts. Zu beiden Seiten gehen geharnischte Krieger, der voranschreitende rechts mit einer Stacheikeule. Hinter dem links sieht man Simon von Kyrene, der dem Herrn die Last tragen hilft, hinter ihm noch zwei Krieger, einer mit einer Helmbarte, und rechts die Helme und Waffen von vier anderen, die mit einer Fahne voran den Zug begleiten.

101 : 78 mm. Einf.

Kat. Felix 4. — L., Kat. 284.
NÜRNBERG (Ausgezeichneter Abdruck. 1885. SS. Durazzo und Felix).

7 DIE ENTKLEIDUNG

Taf. 25 Nr. 70

Der Heiland wird von einem bärtigen Schergen, der rechts auf dem am Boden liegenden Kreuz steht, entkleidet. Maria, links hinter ihm stehend, knüpft das Lendentuch, indes Johannes, ganz links, beide Hände an die Wangen preßt. Rechts der Fahnenträger und zwei andere Kriegsknechte, in der Ferne die Mauern und Türme von Jerusalem, links hohe Felsen, rechts ein Bergschloß. Vorn links eine einzelne Pflanze.

100 : 78 mm. Einf.

Kat. Felix 5. — L., Kat. 285.
Kupferlichtdruck bei L., Kat. Taf. X. 21.
NÜRNBERG (Ausgezeichneter Abdruck. 1885. SS. Durazzo und Felix).
Diesen Stich hat der Meister •Ⓔ •𝔖• ersichtlich am stärksten für seine gegenseitige Komposition benutzt.

8 DIE AUFERSTEHUNG

Taf. 25 Nr. 71

Der Heiland steht etwas nach rechts gekehrt, mit dem Mantel bekleidet, im Sarkophag und hält in der Rechten das Kreuzpanier, während er die Linke zum Segen erhebt. An den Ecken des Grabes

Digitized by Google

hocken vier Bewaffnete, die links mit Lanzen, die rechts mit Helmbarten.

100 : 78 mm. Einf.

Kat. Felix 6. — L., Kat. 286.

MÜNCHEN, H. u. St. (Schöner Abdruck mit nicht identifizierbarem Fragment eines Wasserzeichens, nach der Rückseite jedenfalls aus einer Inkunabel stammend). — NÜRNBERG (Ausgezeichneter Abdruck. 1885. SS. Durazzo und Felix).

Die Passion des Meisters •𝔊 •𝔅•, ein Werk seiner Frühzeit, ist ersichtlich unter dem Eindruck dieser älteren Folge entstanden. Die Benutzung ist immer ganz frei und selbständig, aber doch so, daß ein Abhängigkeitsverhältnis klar zu Tage liegt. Ich nahm im Kat. des Germ. Mus. das umgekehrte Verhältnis an, eine Meinung, die sich aber nicht aufrecht erhalten läßt, weil der Meister der Nürnberger Passion ein viel zu schwacher und untergeordneter Künstler ist, als daß er nicht wenigstens in Einzelheiten die Stiche des •𝔊 •𝔅• genauer kopiert hätte, wenn er sie gekannt haben würde. — Der Druck ist silbergrau, bei der Dornenkrönung schwarz.

9 CHRISTUS AM KREUZ

Der Heiland hängt mit nach rechts flatterndem Lendentuch an dem ägyptischen Kreuz und neigt das dornengekrönte Haupt mit geschlossenen Augen nach links zur Mutter, die mit über den Kopf gezogenem Mantel und über der Brust gekreuzten Händen am Fuß des Kreuzes steht. Rechts Johannes mit lockigem Haar und zusammengelegten Händen zur Jungfrau hinüberblickend. Alle drei haben unregelmäßige Scheibennimben, Christus mit eingefügtem Kreuz. Der gotische Minuskeltitulus steht auf einem Zettel über dem Querbalken des Kreuzes, dessen Fuß Felsen umgeben. Am hügeligen Boden rechts zwei Pflanzen, von denen die eine drei distelartige Blüten trägt. Die Einf. begrenzt nur den Erdboden.

226 : oben 130, unten 168 mm. Pl.[1]

Willshire, Cat. II. 63. G. 30. — L., M. m. d. B. p. 5. Anm. 2. — Schmidt, Inkunabeln p. 4. — L., Kat. 288. — Z. f. h. K. XXIII. (1888) p. 146. (L.) — Rep. XII. (1889) p. 83. (v. Seidlitz.) — Jahrb. XVIII. (1897) 56. 2. (L.)

Lichtdruck bei Schmidt, Inkunabeln Taf. I. (Nürnberg.)

LONDON (Ausgezeichneter Abdruck. W. Weintraube mit Mittelstiel. Rechts ein großes Stück Luft ergänzt. Im weißen Grunde links und rechts je zwei vergilbte lateini-

[1] Die unten breitere Platte hat ungefähr die Form eines umgestülpten Bechers.

Digitized by Google

sche Schriftzeilen[1]. 1851). — NÜRNBERG (Stark wurmzerfressen und gebräunt. Oben rechts im breiten Rand einige Worte mit Tinte, und unten mit roter Schrift die Worte: Salve spes vnica).

Ich erkannte erst in dem vorzüglichen Abdruck des British Museum, der die Arbeit in voller Reinheit zeigt, die Hand des Meisters der Nürnberger Passion, nachdem ich den Stich früher irrtümlich dem Meister des Johannes Bapt. zugeschrieben hatte. Wilhelm Schmidt publizierte ihn in seinen Inkunabeln als charakteristisches Werk des Meisters der Spielkarten, eine Zuweisung, der ich in der Zeitschrift für bildende Kunst und v. Seidlitz im Repertorium widersprechen mußten. Das ungewöhnlich große Format erschwert den Vergleich mit den meist kleinen Stichen des Meisters der Nürnberger Passion.

9a SCHROTSCHNITTKOPIE

Ohne die Nimben Mariae und Johannis mit Hinzufügung von Adams Schädel und Veränderung der Felsen am Fuße des Kreuzes. Der Boden ist dicht mit Rasen bedeckt, und der Grund geblümt.

180 : 123 mm. Einf.

Schreiber 2315. — Jahrb. XVIII. (1897) 56. 2. Kop. t. (L.) — Dodgson, Cat. I. 51. A. 14. LONDON (1872. S. Weigel).

9b SCHROTSCHNITTKOPIE

Nach der vorigen und daher mit denselben Abweichungen vom Stich. Maria und Johannes haben aber Strahlen- und Scheibennimben.

183 : 124 mm. Einf.

Schreiber 2316. — Jahrb. XVIII. (1897) 56. 2. Kop. 2. (L.)
OXFORD[2]

MARIA

10 DIE MADONNA MIT DER BLUMENKRONE

Sie steht, etwas nach links gewendet, auf dem mit Blattpflanzen und Blumen bedeckten Rasen und hält das zu ihr emporblickende nackte Jesuskind auf dem rechten Arm. Das lange Haar fließt offen über den Mantel herab, ein Strahlen- und Scheibennimbus umgibt das von

[1] Vergl. Willshire a. a. O.

[2] Ein zweites Exemplar, silhouettiert und defekt, in Ludwig Rosenthals Kat. XC. (München 1892.) Ich sah es noch im Juni 1907 daselbst. Es stammt aus der Weigeliana (Nr. 348), in der sich auch die Kopie 9a unter Nr. 347 befand.

Digitized by Google

einer hohen Blumenkrone bedeckte Haupt, eine Glorie aus schwertförmigen Strahlen die Gestalt der Jungfrau. Einf.

109 : 54 mm. Bl.

Unbeschrieben.

MÜNCHEN, H. u. St. (P. lat. 1300. 4°. Unregelmäßig eng um die Glorie ausgeschnitten und mit Grün, Zinnober, Blau und Fleischfarbe koloriert).

Der erst 1904 von Dr. Leidinger entdeckte Stich klebt auf der Rückseite des Titelblattes von Vorilongus (Guilelmus), Super IV libris sententiarum noviter correctus et apostillatus, Venetiis 1502. Die Einfassungslinie ist nur unten erkennbar. Soweit das stark deckende Kolorit ein Urteil zuläßt, ist es eine charakteristische Arbeit des Meisters.

11 S. ANNA SELBDRITT

Die heilige Anna sitzt auf einer mit einem großen gemusterten Kissen bedeckten Bank ohne Lehnen. Sie wendet das von einem Schleier bedeckte Haupt ein wenig nach links und hält auf dem linken Knie die heilige Jungfrau, die eine Krone auf dem offenen Haar trägt und ihrerseits das nackte Jesuskind hält. Alle drei haben Scheibennimben, das Kind mit eingefügtem Kreuz. Hinter dem Thron stehen links zwei anbetende Engel, rechts ein dritter.

118 : 102 mm. Bl.

P. II. 86. 26. — Rep. X. (1887) p. 128. (W. Schmidt) und XV. (1892) p. 425. (L.) — Jahrb. XVIII. (1897) 56. 5. (L.)

BERLIN (Mäßiger Abdruck, stark verschnitten und silhouettiert, auf bräunlichem Papier mit schwachen Spuren von Karmin und Gelb).

W. Schmidt schrieb das von Passavant der Schule des Meisters ·Ⓔ·𝔖· zugewiesene Blatt dem Spielkarten-Meister zu, wahrscheinlich auf Grund der großen Übereinstimmung mit dem Gekreuzigten (Nr. 9), den er für ein charakteristisches Werk des Genannten hielt. Ich widersprach dem bereits im Repertorium und führte beide Stiche im Jahrbuch unter den Arbeiten des Meisters der Nürnberger Passion an.

MÄNNLICHE HEILIGE

12 ST. AUGUSTIN

Er steht im Bischofsornat mit Mitra und Pedum nach rechts gewendet am Meeresufer und hält in der Rechten ein Beutelbrevier, während er die Linke erhebt. Sein bartloses Haupt umschließt ein Scheiben- Taf. 26 Nr. 72

Digitized by Google

nimbus. Rechts, durch eine kleine Wasserrinne von ihm getrennt, sitzt das nackte Jesuskind mit Kreuz- und Scheibennimbus am Ufer und schöpft mit einem Löffel das Seewasser in ein Loch. Auf den Felsen dahinter ein Baum, und links in der Ferne am Ufer eine Stadt mit Mauern und Türmen, überragt von einem riesenhaften Baum. Der Vordergrund ist mit Gras und Blattpflanzen bedeckt. Einf.

101 : 80 mm. Bl.

W. u. Z. II. 383. 452. — Jahrb. XVIII. (1897) p. 57. x. (L.)

Aukt. T. O. Weigel (Leipzig 1872) 60 Tlr. durch Holloway an Baron v. Rothschild.

PARIS, S. v. Rothschild (Schöner Abdruck, oben und links ein wenig verschnitten. Lippen und Wangen rot markiert, beim Jesuskind auch die Wundmale. S. Weigel).

Ich habe das Blatt, das Weigel um 1475 jedenfalls viel zu spät ansetzt, im Jahrbuch den Anonymen der Schule des Spielkarten-Meisters beigezählt und erkannte erst später eine charakteristische Arbeit des Meisters der Nürnberger Passion darin.

RELIGIÖSES

13 DIE CHRISTEN UND DIE HEIDEN

Taf. 27 Nr. 75

Links kniet eine Gruppe von acht Christen beiderlei Geschlechts, das Antlitz Gottes anbetend, das mit Kreuz- und Scheibennimbus oben links in einer Wolke erscheint. Rechts verehren fünf Heiden: vier Männer mit verschiedenartigen Hüten und eine Frau, knieend ein auf einer Säule stehendes nacktes Götzenbild, das in der Linken eine Fahne hält. Einf.

109 : 77 mm. Einf.

P. II. 240. 199. — L., Kat. p. 58. — Jahrb. XVIII. (1897) 56. 3. (L.)

BASEL (Sehr schöner Abdruck).

Die Darstellung dürfte bei aller Verschiedenheit im einzelnen doch von dem älteren und künstlerisch viel hervorragenderen Stich des Meisters des Kalvarienberges (Nr. 8 dieses Katalogs [1]) beeinflußt sein, da die Anordnung der acht Christen und fünf Heiden bis auf die Zahl der Männer und Frauen genau die gleiche ist. Auch die Säule mit dem Götzenbild zeigt eine auffällige Übereinstimmung mit dem älteren gegenseitigen Stich.

14 DIE FROMMEN UND DIE GOTTLOSEN

Taf. 27 Nr. 76

Links eine Gruppe von fünf Frommen beiderlei Geschlechts, von denen drei, nach links gewendet, beten und einer, nach rechts gekehrt, ein

[1] Vergl. Taf. 37. Nr. 96.

Digitized by Google

offenes Brevier hält. Über ihnen schwebt ein Engel, und zu vorderst kniet eine betende Frau, die sich nach vier, auf der rechten Seite im Streit begriffenen, verschieden gekleideten Männern umsieht. Über ihnen schweben zwei Teufelchen. Einf.

101 : 79 mm. Einf.

Duchesne, Voyage p. 377. — Willshire, Cat. II. 108. G. 137. — L., Kat. p. 58. — Jahrb. XVIII. (1897) 56. 4. (L.)

Aukt. Buckingham (London 1834) 1 £ 8 sh. an Tiffin. — Lattin (London 1841) 5 £ an White, jetzt im British Museum.

LONDON (Ausgezeichneter Abdruck. 1857. SS. Buckingham und Lattin).

Gegenstück zu Nr. 13. Duchesne, der das Blatt noch in Stowe Palace sah, schrieb es irrigerweise dem Meister mit den Bandrollen zu.

ORNAMENTE

15 QUERFÜLLUNG MIT WILDEN

Ein von der Mitte des Unterrandes aufsteigendes Blattornament teilt sich in zwei Hauptteile. In der Mitte sitzt, etwas rechts gewendet, mit übergeschlagenen Beinen eine ihr Kind säugende Frau. Ein zweites Kind schaut ihr über die rechte Schulter. Weiter links liegt schlafend ein bärtiger Mann, und ganz links am Rande zielt ein Bogenschütze nach zwei oben näher zur Mitte sitzenden Papageien. (Rechts steht auf einem Stück Erdreich ein sich umarmendes Paar und darüber sitzt ein dritter Papagei im Blattwerk.) Alle sieben Figuren sind nackt. Einf.

81 : 159 mm. Bl.

Willshire, Cat. II. 480. 165. — L., M. m. d. B. p. 34. — Jahrb. XVIII. (1897) 56. 6. (L.) Photographie. (Oxford).

OXFORD (Stark restauriert, links etwas verschnitten. Rechts fehlt etwa ein Drittel der Darstellung mit dem unanständigen Liebespaar).

Ich hielt den Stich in meiner Monographie über den Meister mit den Bandrollen für unbeschrieben und wies ihn dem Meister des Johannes Baptista zu. Willshire führt ihn nach der Photographie im British Museum bei den dem Israhel van Meckenem oder seiner Schule zugehörigen Blättern auf. Nach Autopsie des Originals in Oxford erkannte ich darin die Hand des Meisters der Nürnberger Passion, dem dann das Blatt im Jahrbuch a. a. O. zugewiesen ist. Der fehlende Teil ist bei der Beschreibung nach der gegenseitigen Kopie des Meisters mit den Bandrollen ergänzt, der auch ein verschollenes Gegenstück: Querfüllung mit wilden Tieren und Menschen kopiert hat. Vergl. P. II. 31. 51.

Digitized by Google

15a GEG. KOPIE VOM MEISTER MIT DEN BANDROLLEN

79 : 217 mm. Einf.

P. II. 66. 201.

16 QUERFÜLLUNG MIT WILDEN UND EINEM LÖWEN

Taf. 27 Nr. 74

Das unten etwas rechts von der Mitte beginnende, fleischige Blattwerk steigt nach links aufwärts und füllt mit seinen Biegungen den weißen Grund. In der Mitte steht in vorgeneigter Haltung ein Mann mit blattartigem Rock. Er schwingt in der Linken eine Keule und hält dem von rechts heranschreitenden Löwen einen Maskenschild entgegen. Links flieht eine nackte wilde Frau mit ihrem Kind auf dem Arm und sieht sich nach dem Löwen um. Ihr linker Fuß überschreitet unten die Einf.

81 : 132 mm. Einf.

93 : 143 mm. Pl.

Rep. XXII. (1899) 190. 2. (Geisberg.)

MÜNCHEN, Universität (Schwacher Abdruck mit breitem Rand, ziemlich stark wurmzerfressen).

Geisberg entdeckte den Stich und schrieb ihn mit Recht dem Meister der Nürnberger Passion zu. Er fand ihn von der Gegenseite, also jedenfalls nach einer verschollenen Kopie des Bandrollen-Meisters kopiert, auf der rechten Schmalseite eines Kästchens mit geschnitzten Reliefs in den Wiener Hofmuseen[1]. Die linke Schmalseite mit einem wilden Mann, der mit der Keule einen Drachen bekämpft, führt er auf ein verlorenes Vorbild aus derselben Kopienfolge des Bandrollen-Meisters nach Originalen des Meisters der Nürnberger Passion zurück[2]. Es fehlen also mindestens 2 Blatt der Originalfolge.

[1] Saal XVII. Vitr. III. Nr. 7. Hochätzungen der Schmalseiten bei v. Schlosser, Album ausgewählter Gegenstände der kunstindustriellen Sammlung des Allerh. Kaiserhauses (Wien 1901) p. 3. Fig. 2–3.

[2] Rep. XXII. (1899) p. 193–194.

Digitized by Google

DER MEISTER DES JOHANNES BAPTISTA

Die wenigen Arbeiten dieses Künstlers, der zu den vorzüglichsten der Schule des Spielkarten-Meisters im weiteren Sinne zählt, waren Passavant bis auf 2 Blätter der Apostelfolge bereits bekannt. Er beschrieb sie unter Nr. 42, 49 und 55 bei den Anonymen der Schule des Meisters ·E·♣· und wies auf die stilistische Übereinstimmung der Apostelfolge mit dem Johannes Baptista hin, den er für eine Nachahmung desselben Heiligen auf der Patene des Meisters ·E·♣· von 1466 erklärte. An der Richtigkeit dieser Angaben nicht zweifelnd, hielt ich in meiner Monographie über den Meister mit den Bandrollen (p. 5) an dem Schulverhältnis des Stechers zum Meister ·E·♣· und demgemäß auch an der Priorität des letzteren fest, glaubte sogar in dem Johannes Baptista die Benutzung des Johannes auf Pathmos vom Meister ·E·♣· mit dem Datum 1467 zu erkennen[1]. Obgleich nichts wirklich kopiert, sei doch das Bergschloß zur Linken, die Bäume und Pflanzen auf den Felsen, der sich im Bogen zum Hintergrund windende Bach mit den Schwänen auf derselben Seite, der dichte Wald zur Rechten und die Stadt in der Ferne, frei verwendet, auf dem Johannes Baptista wiederzufinden, und dieser müsse daher nach 1467 gestochen sein.

Dem trat zuerst Wilhelm Schmidt entgegen[2], indem er hervorhob, der Stecher des Johannes Baptista könne keinesfalls ein Schüler des ·E·♣· sein, da seine Technik viel altertümlicher und so verschieden von der des Meisters ·E·♣· wäre, wie man es bei einem Schüler nicht annehmen könne. Er identifiziert dann den Meister des Johannes Baptista mit dem Meister der Spielkarten und erklärt das Blatt für den künstlerischen Höhepunkt dieses Stechers. Der Meister ·E·♣· habe

[1] A. a. O. p. 6. Abbildung beider Stiche nebeneinander auf Taf. II.
[2] Rep. X. (1887) p. 129.

sich umgekehrt bei seinem Johannes auf Pathmos 1467 unter dem Eindruck des älteren Blattes befunden und dasselbe in ganz freier Weise benutzt.

Nachdem ich der Auffassung Wilhelm Schmidts im Katalog des Germanischen Museums (p. 59) lebhaft widersprochen, muß ich nach wiederholtem Vergleich mit anderen Stichen des Künstlers zugestehen, daß mein verehrter Gegner in der Prioritätsfrage doch wohl Recht behält. Der Meister ·E·S· hat zwar niemals direkt nach fremden Vorlagen kopiert, wohl aber lassen sich Fälle nachweisen, in denen er sich ersichtlich unter dem Eindruck älterer, denselben Gegenstand behandelnder Darstellungen befand[1], die zu seiner Zeit von typischer Bedeutung waren. Ein solcher Fall liegt hier vor und er erklärt zugleich die geistige Selbständigkeit, mit der die einzelnen Motive auf der Patene von 1466 und dem Johannes auf Pathmos von 1467 verwendet sind. Wäre der Meister des Johannes Baptista ein Schüler des ·E·S·, so würde er sich jedenfalls ängstlicher an das Vorbild seines Meisters gehalten haben.

Was jedoch die Identifizierung mit dem Meister der Spielkarten anlangt, so muß ich derselben nach wie vor widersprechen. Der Meister des Johannes Baptista scheint vielmehr zu den oberdeutschen Zeitgenossen des Spielkarten-Meisters zu gehören, wofür die Form des Ochsenkopfes mit Stange und Stern spricht, der sich übereinstimmend in drei Exemplaren des Stiches als Wasserzeichen findet. Er unterscheidet sich in Technik und Zeichnung sehr wesentlich von ihm. Seine Behandlungsweise entbehrt vor allem jener außerordentlichen Zartheit der Taillen, in der der Meister der Spielkarten selbst dem ·E·S· überlegen ist. Sie hat vielmehr etwas Rauhes und Wirres, die Schraffierungen sind kurz und systemlos, mehr zeichnerisch als stecherisch. Querlagen, die der Spielkarten-Meister vermeidet, kommen beim Meister des Johannes Baptista doch hie und da vor, wenn es auch nur sehr selten der Fall ist. Die Druckfarbe ist stets ein reines, tiefes Schwarz. — Der Zeichnung mangelt das feine Schönheitsgefühl und die Grazie der Linienführung, die wir im Kartenspiel bewundern.

[1] Vergl. das oben p. 257 über die Passionsstiche vom Meister der Nürnberger Passion Gesagte.

Digitized by Google

Dagegen kann man den Meister des Johannes Baptista den ersten Realisten nennen. Seine Apostelgestalten (Nr. 1—9) sind kurz und gedrungen, mit knochigen derben Köpfen. Sie haben etwas Gewöhnliches, es sind Typen aus den untersten Volksschichten mit gefurchten Zügen, vorspringenden Backenknochen und aufgeworfenen Lippen. Die groben Arbeiterhände sind gut gezeichnet und energisch in der Bewegung. Die nackten Beine des heiligen Christoph (Nr. 10) mit ihren stark markierten Kniescheiben zeugen von nicht gewöhnlicher Naturbeobachtung. Beim Apostel Thomas (Nr. 3) finden wir zum ersten Mal die etwas gezierte Pose des weiten Ausschreitens, den später im XV. Jahrhundert so beliebten Tanzschritt, der beim Meister ·Ⓔ·ꝏ· fast zur Manier wird.[1] Die Haare sind wie bei fast allen Schülern des Spielkarten-Meisters in S-förmigen Locken geordnet, denen man die Freude am ornamentalen Stichelzug des Goldschmieds anmerkt. Weich, nach Art grober Wollenstoffe, fallen die Gewänder, zeigen aber auch gelegentlich, wie der im Wind flatternde Mantel des heiligen Christoph, jenes schärfere Gefältel, das in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts ein Widerspiel zu dem krausen gotischen Maßwerk der modischen Architektur bildet.

Ganz besondere Sorgfalt verwendet der Stecher auf die Darstellung der Pflanzen und Tiere. Auf dem Johannes Baptista (Nr. 11) sind Akelei, Königskerze, Schilf und Schwertlilie deutlich individualisiert. Die Baumstämme gleichen nicht mehr, wie beim Spielkarten-Meister, gedrehten Säulen, sondern sie haben eine wirkliche Rinde mit Astlöchern und organisch ansetzenden Zweigen. Die Schwäne, Papageien und Waldvögel sind gut charakterisiert, die Muscheln am Ufer zeugen von liebevoller Vertiefung in den Vorgang, und selbst die Bewegung der Wellen auf dem heiligen Christoph ist verständig zur Anschauung gebracht. In der Darstellung der noch etwas stilisierten Wolken und des Himmels auf dem letztgenannten Blatt geht der Stecher sogar über

[1] Man vergleiche z. B. den Apostel Matthias B. 62., den h. Sebastian B. 76., das Jesuskind mit dem Neujahrswunsch P. 153., den Johannes unter dem Kreuz P. 132., den h. Michael P. 169., den Johannes Baptista B. 74., den Diener mit Brot und Wein im Liebesgarten B. 90., den Heiland auf der Taufe P. 129., das Jesuskind auf der großen Madonna von Einsiedeln B. 35., den h. Sebastian P. 170., das Christuskind auf der thronenden Madonna mit zwei Engeln B. 34. u. s. w.

Digitized by Google

das Maß dessen hinaus, was seine Zeitgenossen und Nachfolger in der bildlichen Darstellung für nötig und unentbehrlich hielten.

Der Meister mit den Bandrollen hat in seinem Paris-Urteil (P. II. 24. 44.) das Bergschloß und sieben Blumen und Blattpflanzen dem Johannes Baptista entlehnt. Zeitlich läßt sich leider keines der Blätter unseres Künstlers näher datieren, und man kann seine Tätigkeit nur aus stilistischen Gründen etwa in die fünfziger Jahre setzen. Der heilige Christoph scheint seine reifste Arbeit zu sein.

Digitized by Google

DIE APOSTEL

1–9 DIE ZWÖLF APOSTEL

9 Blatt aus einer Folge. Sie tragen Mäntel und haben Scheibennimben von ziemlich eckiger Zeichnung, die beim Jacobus min. und Matthaeus links beschattet sind. Der Fußboden ist mit schrägen, nach links geneigten Strichelungen bedeckt, nur beim Thomas laufen dieselben mehr horizontal.

P. II. 90. 42. a-g. — L., M. m. d. B. p. 5. Anm. 2. — Rep. XIV. (1891) 407. 249—250. (L.)

1 PETRUS

Er steht barfuß von vorn gesehen, nur ein wenig gegen links gewendet und blättert in einem Buch, das er mit der Rechten hält. Sein Gesicht ist bartlos, und das Haar gelockt. Am Gürtel trägt er drei Schlüssel. Der Plattenrand folgt ziemlich nahe den Konturen. Taf. 30 Nr. 79

148 : 99 mm. Pl. : Bl.

158 : 99 mm. Bl.

P. II. 90. 42 a.

Aukt. Bammeville (London 1854) 1 £. — Weber (Leipzig 1855) 9 Tlr. 10 Ngr. an Herdeggen. — Hôtel Drouot (Paris, April 1869) 230 fr. an Rochoux, jetzt bei E. v. Rothschild.

BERLIN (Unklarer Abdruck. S. v. Nagler). — PARIS, S. v. Rothschild. (Silhouettiert und links und rechts verschnitten. SS. Bammeville und Weber).

Passavants Angabe, daß der Boden mit Pflanzen bedeckt sei, beruht auf einem Irrtum.

(2) ANDREAS

Er ist von vorn gesehen, legt die Linke auf die Brust und hält mit der Rechten sein Schrägkreuz.

P. II. 90. 42 b.

Aukt. Bammeville (London 1854) 1 £. — Weber (Leipzig 1855) 10 Tlr. 10 Ngr. an Dr. Lampe.

Verbleib unbekannt[1].

3 THOMAS

Der jugendlich hartlose Apostel mit flatternden Locken schreitet in pelzverbrämtem Rock nach links. Er trägt weite Schuhe mit Schnallen und hebt mit der Linken seinen über die rechte Schulter geschlagenen Mantel, während er die Rechte auf sein Walkerwerkzeug legt. Die Bodenstricheiung läuft horizontal.

147 : 72 mm. Bl.

Le Gallerie nazionali Italiane II. (1896) p. 141. (Kristeller.)

Photographie von Dr. Kristeller (Rom). — Kupferlichtdruck in Le Gallerie nazionali Italiane II. Tav. XVII. (Rom).

ROM, Bibl. Corsiniana (Prachtvoller Abdruck, silhouettiert).

4 JACOBUS MINOR

Der Apostel, mit kurzem Christushart und lockigem Haar, ist gegen links gewendet und neigt das Haupt auf die rechte Schulter. Er hält in der Linken eine beschriebene Pergamentrolle, in der Rechten seine Keule, welche rechts am Boden aufliegt, und über die der Mantel herabhängt. Die Füße sind unbekleidet, der Nimbus ist links beschattet.

144 : 68 mm. Bl.

P. II. 90. 42 c.

Aukt. Bammeville (London 1854) 1 £. — Weber (Leipzig 1885) 6 Tlr. an Heimsoeth.

DRESDEN (Prachtvoller Abdruck, silhouettiert und seitlich verschnitten. 1892 von Artaria in Wien: 450 Mk. SS. Bammeville und Weber).

Passavant hielt den Apostel für Judas Thaddaeus.

5 PHILIPPUS

Der hartlose Apostel mit Schuhen an den Füßen, am Gürtel Messer und Tintenfaß, ist nach rechts gewendet und blickt nach links in ein

[1] Ich führe diesen Stich, obwohl ich ihn nicht gesehen habe, nach Passavants Beschreibung hier auf, da an seiner Existenz und Zugehörigkeit zur Folge kaum zu zweifeln ist.

Digitized by Google

offenes Buch, das er in der Rechten hält. In seiner Linken ruht der Kreuzstab.

147 : 73 mm. Bl.

P. II. 90. 42 c.
Aukt. Bammeville (London 1854) 1 £. — Weber (Leipzig 1855) 9 Tlr. 10 Ngr. an Prestel.
FRANKFURT A. M. (Silhouettiert. Geschenk Passavants. SS. Bammeville und Weber).

6 BARTHOLOMAEUS

Der bärtige Apostel, mit krausem Haar, ist ein wenig nach links gewendet. Seine Füße stecken in Bundschuhen, und unter dem offenen Rock wird das rechte Bein sichtbar. Er trägt einen Rosenkranz am Gürtel und hält in der Rechten das Messer, in der Linken ein Buch. Der Plattenrand folgt den Konturen.

155 : 100 mm. Bl.

P. II. 90. 42 d.
Aukt. Bammeville (London 1854) 1 £. — Weber (Leipzig 1855) 8 Tlr. 25 Ngr. an Prestel.
FRANKFURT A. M. (Silhouettiert. Geschenk Passavants. SS. Bammeville und Weber). — MILITSCH, S. Maltzan (Außerhalb des Plattenrandes silhouettiert).

7 MATTHAEUS

Der Apostel, mit kurzem Kinnbart und lockigem Haar, ist nach links gewendet und trägt über dem pelzbesetzten Unterkleid einen auf der linken Schulter geknüpften Mantel. Er hält in der Linken die Lanze und erhebt die Rechte. Seine Füße stecken in Holzsandalen. Der Nimbus ist links beschattet. Unregelmäßiger, sich nach oben verjüngender Plattenrand. Taf. 30 Nr. 80

155 : 103 mm. Bl.

P. II. 91. 42 g. — Naum. Arch. VI. (1860) 119. 6. (Harzen.)
Photographie von W. Hoffmann. (Dresden.)
Aukt. Bammeville (London 1854) 1 £. — Weber (Leipzig 1855) 7 Tlr. 10 Ngr. an Börner. — Bechstein (Leipzig 1860) 9 Tlr. — Drugulins Amateur des Beaux-Arts (Leipzig 1861) 36 Tlr. — Chilpin (München 1864) 31 fl. — Rath (Wien 1869).
DRESDEN (Ausgezeichneter Abdruck, zum Pausen durchstichelt. W. ? Fragment). — WIEN, H. (Silhouettiert. 1869. SS. Bammeville, Weber, Bechstein, Drugulin, Chilpin und Rath). Passavant nennt den Apostel: Thomas.

Digitized by Google

8 JUDAS THADDAEUS

Taf. 30 Nr. 81

Der Apostel, mit spärlichem Haar und langem Bart, ist im Profil nach rechts gewendet. Er hält in der Linken ein offenes Beutelbrevier, in dem er liest, und mit der Rechten den Griff der Säge, die am Boden auflehnt. Am Gürtel trägt er eine Tasche, und die Füße stecken in weiten Schuhen, deren Schäfte mit Riemen umwickelt sind.

143 : 82 mm. Bl.

P. II. 91. 42 f. — Naum. Arch. VI. (1860) 119. 5. (Harzen.) — Willshire, Cat. II. 191. H. 71.

Photographie von W. Hoffmann. (Dresden.)

DRESDEN (Ausgezeichneter Abdruck, am Plattenrand ausgeschnitten und ergänzt). — LONDON (Ausgeschnitten und aufgeklebt. 1856).

Passavant nennt den Apostel irrig: Simon, ebenso Willshire, der ihn als unbeschrieben beim Meister •Ⓔ •𝔖• aufführt.

9 MATTHIAS

Der Apostel, mit langem Bart und Haar, ist von vorn gesehen und blickt nach rechts. Er ist barfuß und faßt mit der Linken einen Teil seines auf der rechten Schulter geknoteten Mantels, während er in der Rechten das Beil hält. Auf der abwärts gekehrten Schneide desselben ein blattartiges Zeichen.

152 : 69 mm. Bl.

Le Gallerie nazionale Italiane II. (1896) p. 141. (Kristeller.)

Photographie von Dr. Kristeller. (Rom.) — Kupferlichtdruck in Le Gallerie nazionali Italiane II. Tav. XVII. (Rom.)

ROM, Bibl. Corsiniana (Prachtvoller Abdruck, silhouettiert).

Passavant führt diese Folge, von der er 7 Blätter kannte, unter den Arbeiten der Schule des Meisters •Ⓔ •𝔖• auf. Von den 6 Aposteln der S. Weber vermochte ich einen, den Andreas (Nr. 2) nicht wieder aufzufinden. Dagegen entdeckte Paul Kristeller 2 Passavant unbekannte Blätter (3 und 9) in Rom.

Sehr merkwürdig ist die Tatsache, daß fast alle erhaltenen Abdrücke der Folge silhouettiert sind[1]. Vielleicht liegt es daran, daß die Platten selbst, wie man bei mehreren Blättern erkennen kann[2], dicht neben den Konturen oder in einem gewissen Abstand davon ausgeschnitten wurden.

[1] Mit Ausnahme von Nr. 1 in Berlin und 7 und 8 in Dresden.

[2] Nr. 1, 7, 8.

Digitized by Google

MÄNNLICHE HEILIGE

10 ST. CHRISTOPH

Der Heilige schreitet, mit flatterndem Mantel, gebückt nach rechts durch das Wasser. Er stützt sich mit der Linken auf einen dürren Baumstamm und hebt mit der Rechten seinen Rock, während er das bärtige Lockenhaupt dem auf seinem Nacken sitzenden Jesuskind zuwendet. Letzteres hält in der Linken die Weltkugel (ohne Kreuz) und erhebt segnend die Rechte. Sein lockiges Köpfchen umgibt ein Strahlenkreuz. Rechts erheben sich hohe Felsen, auf deren mit Bäumen und Buschwerk bestandenem Gipfel der Eremit vor seiner Klause mit der Laterne herableuchtet. Links in der Ferne eine Stadt mit Mauern und Türmen, davor ein Schiff. Im Vordergrund sitzt auf derselben Seite ein Vogel auf einem vom Wasser umspülten Stein. Das Ufer ist mit Muscheln und Korallen bedeckt. Rechts einige Blumen und Blattpflanzen, am Himmel links Wolken und rechts vier Vögel. Taf. 29 Nr. 78

194 : 139 mm. Bl.

Waagen, Treasures I. p. 289.— Evans, Add. n. 242. — Renouvier p. 115. — P. II. 93. 55. — Willshire, Cat. II. 86. G. 84.

LONDON (Ausgezeichneter Abdruck, ringsum etwas verschnitten und mit einem horizontalen Bruch in der Mitte. 1845).

Passavant findet den Stich in der Manier des Meisters ·Ⓔ ·𝔖· behandelt und nur in der Zeichnung etwas voller. Evans schrieb ihn gar dem ·Ⓔ ·𝔖· selbst zu. Die Arbeit hat jedoch mit diesem Künstler gar nichts zu tun und rührt unverkennbar vom Meister des Johannes Baptista her. Der Christoph ist noch etwas besser in der Zeichnung und technisch reifer als der Johannes Baptista. Vielleicht stimmten beide Blätter ursprünglich in der Größe überein.

Waagen sagt, der Stich erinnere stilistisch und kompositionell an ein Bild von Memling beim Herzog von Arenberg in Brüssel, und hält ihn vielleicht aus diesem Grunde für niederländisch. Renouvier widerspricht dem nicht gerade, meint aber, daß es sich jedenfalls nicht um eine genaue Reproduktion des Bildes handle. Ich habe leider nicht ermitteln können, welches Bild Waagen meint. In der Galerie Arenberg hängt kein h. Christoph aus dem XV. Jahrhundert. Daß der Stich des Meisters des Johannes Baptista stilistisch nichts mit Memling zu tun haben kann, unterliegt wohl keinem Zweifel[1].

[1] Nach freundlicher Mitteilung von Max Friedländer wäre es möglich, daß ein angeblicher Memling der Sammlung Johnsen in Philadelphia aus Arenbergschem Besitz stamme und das von Waagen in Brüssel gesehene Bild sei. Friedländer hält es für älter als Memling und van Eyck nahestehend. Mit dem Stich hat es jedenfalls nichts als die typischen Elemente der Komposition gemein.

Digitized by Google

11 ST. JOHANNES BAPTISTA IN DER WÜSTE

Taf. 28 Nr. 77

Der Täufer, mit lockigem Bart und Haar, das Haupt von einem Strahlennimbus umgeben, kniet auf einer Wiese am Rand eines Baches. Er trägt über dem Rock aus Tierfellen einen langen Mantel und zeigt mit der Rechten auf das mit dem Kreuzpanier links in einer Strahlengloriе auf dem Rasen liegende Gotteslamm, während er die Linke erhebt. Rechts neben seinem Haupt stehen auf einem Zettel die Worte: Ecce agn⁹ dei in gotischer Schrift. Dahinter der Rand des von Vögeln belebten Waldes. — Auf dem dichten Rasen im Vordergrund allerhand Blumen, unter denen man rechts eine Königskerze bemerkt. Auf einem Stein im Bach sitzt ein Eisvogel und lauert auf Fische. Von links schwimmen zwei Schwäne heran. Auf derselben Seite windet sich der Bach zwischen Felsen hindurch, die mit einzelnen Blumen und Bäumchen bewachsen sind. Über einer Akeleistaude sitzen zwei Papageien. Dahinter erhebt sich ein Schloß mit Türmen und Zinnen auf hohem Felsen, an dessen Fuß ein größerer Baum wächst. In der Ferne die Mauern und Türme einer Stadt. Links fliegen drei Vögel und rechts ein vierter. Die Einf. ist oben nicht geschlossen.

218 : 149 mm. Pl.

H., N. N. I. 325. 158. — B. X. 23. 41. — P. II. 92. 49. — L., M. m. d. B. p. 5 und 6. — Rep. X. (1887) p. 129. (W. Schmidt). — L., Kat. p. 59.

Lichtdruck bei L., M. m. d. B. Taf. II. Fig. 5. (Dresden.)

DRESDEN (Etwas zu fett und unrein im Druck). — MILITSCH, S. Matzan (Schöner Abdruck.[1] W. kleiner Ochsenkopf mit Stange und Stern). — PARIS, S. v. Rothschild (Unten etwas verschnitten. W. kleiner Ochsenkopf mit Stange und Stern). — WIEN, A. (Prachtvoller, klarer Abdruck. W. kleiner Ochsenkopf mit Stange und Stern).

Über den Einfluß dieses Stiches auf die Patene des Meisters ·Ⓔ·♋· von 1466 und seinen Johannes auf Pathmos von 1467 vergl. das oben p. 264 Gesagte. Der Meister mit den Bandrollen hat dem Stich das Bergschloß und sieben Blumen und Blattpflanzen für sein Paris-Urteil (P. II. 24. 44.) entlehnt.

[1] Auf der Zugbrücke des Bergschlosses ist ein Mann mit langer Lanze mit der Feder hinzugefügt.

Digitized by Google

DER MEISTER DES HEILIGEN WOLFGANG

MONDSEE

Von den auf Taf. 31 abgebildeten Blättern dieses Stechers haben sich im Gegensatz zu den Arbeiten anderer primitiver Meister ungewöhnlich viele Abdrücke erhalten. Die Wiener Hofbibliothek, die sie alle drei besitzt, bewahrt von Nr. 1 fünf und von Nr. 2 sechs Exemplare. Sie stammen sämtlich aus Handschriften der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts aus der ehemaligen Benediktinerabtei Mondsee im Salzkammergut. Fr. v. Bartsch[1] führt sie daher schon als eine gesonderte Gruppe bei den Anonymen an und schließt aus ihrer gemeinsamen Herkunft, daß sie von einem Mönch der Abtei Mondsee herrühren, der den Bilderbedarf der Klosterbrüder nach Art eines kunstübenden Dilettanten mit seinen primitiven Heiligenbildchen deckte. Auch der mangelhafte Abzug aller Exemplare spricht dafür, daß sie mit unzureichenden Preßmitteln gedruckt wurden. Diese Annahme findet ihre Bestätigung durch eine gegenseitige Holzschnittkopie des heiligen Benedikt (Nr. 2), von der die Wiener Hofbibliothek wieder gleich drei Exemplare besitzt, und die außer dem Datum 1520 die Ortsbezeichnung MANSEE trägt. Sie gibt den Stil des XV. Jahrhunderts sehr genau wieder und beweist, wie starr man in den Klöstern an der Tradition festhielt. Außer dem Holzschnitt von 1520, der den Klosterheiligen in der Grotte von Subiaco nach dem Stich des Meisters des heiligen Wolfgang darstellt, existiert noch ein anderer Holzschnitt mit der Ortsangabe MANSEE im Berliner Kabinett. Er zeigt den heiligen Benedikt mit dem Kelch, dessen Gift sich unter seiner segnenden Hand in Gestalt von Schlangen verflüchtigt. Passavant macht auf den ungenügenden Druck des Exemplars aufmerksam, das

[1] Die Kupferstichsammlung der k. k. Hofbibliothek in Wien Nr. 1507—1509.

er in der Weigelschen Sammlung fand[1] und hält es für ein unbedeutendes Blatt vom Ende des XV. Jahrhunderts. Er hat dabei übersehen, daß der Holzschnitt unten rechts die Jahreszahl 1516 trägt[2] und daß er im wesentlichen eine gegenseitige Kopie nach dem heiligen Benedikt Israhels van Meckenem (Geisberg 264.) ist.

Es sei noch erwähnt, daß mir 1899 ein Abdruck des heiligen Benedikt in der Höhle (Nr. 2) aus Kloster Nonnberg bei Salzburg zuging, das ja nicht allzuweit von Mondsee entfernt liegt. Man kann also den Meister des heiligen Wolfgang, den ich nach der unter den Kupferstichen des XV. Jahrhunderts seiteneren Heiligengestalt (Nr. 3) benannt habe, mit ziemlicher Sicherheit nach Mondsee im oberösterreichischen Salzkammergut lokalisieren.

Sein Stil ist ein sehr altertümlicher[3] und erinnert, besonders bei dem Cruzifixus, noch ganz an den Typus der Miniaturen vom Anfang des XV. Jahrhunderts. Man muß indes in Betracht ziehen, daß sich dieser Stil in den Mauern eines weltentlegenen Klosters länger erhalten konnte als in den Städten. Einen Zusammenhang mit dem Meister der Spielkarten vermag ich nicht wahrzunehmen, obwohl Wilhelm Schmidt[4] den Benedikt für die rohe Kopie nach einem verlorenen Original dieses Künstlers hält. Der Faltenwurf der Gewänder ist weichflüssig und nach unten ausladend, die Zeichnung dürftig und manieriert. Man vergleiche namentlich die formlosen, großen Füße des Gekreuzigten (Nr. 1), bei denen die Zehen fast bis zum Nagelloch herauf geführt sind. Dennoch versucht der Stecher eine naturalistische Wiedergabe des nackten Körpers, an dem der Brustkorb und die Achselhöhlen wie

[1] Vergl. P. I. p. 23. Es ist der jetzt in Berlin befindliche Abdruck.

[2] Vergl. W. u. Z. 230. — Schreiber (I. p. VII.) erwähnt die Mondseeer Holzschnitte summarisch und sagt, daß sie von einem Mönch herrührten, der bald B A, bald F B A signiert und eine Anzahl von Blättern ganz im Stil des XV. Jahrhunderts hergestellt habe, die aber von 1513—1520 datiert seien. Mir sind nur die beiden Benedikt-Darstellungen von 1516 und 1520 bekannt, die eben Kopien nach Kupferstichen des XV. Jahrhunderts sind. Schreiber gibt auch (Bd. II. p. 32 Note *) nur die Jahreszahlen 1516—1520 an.

[3] Renouvier charakterisiert ihn bei Erwähnung des heiligen Benedikt in seiner treffenden Weise (p. 112. Nr. 5): „La pièce est traitée dans le plumetis le plus élémentaire avec des arbres faits en éponge et des figures de la mine la plus piteuse."

[4] Rep. X. (1887) p. 129.

auch die Kniescheiben markiert sind. Das Haupthaar hat beim Johannes die beliebten Ringellöckchen. Alle Gesichter tragen den gleichen ältlichen und mürrischen Zug. Die Nimben sind immer doppelt oder dreifach umrandet und, außer beim heiligen Benedikt, mit kleinen Halbkreisen gemustert. Am Kreuz Christi ist die Holzmaserung angedeutet, das Erdreich mit kurzen nach rechts oder links geneigten Keilstricheichen bedeckt, zwischen denen schematisch angedeutete Grasbüschel und Blattpflanzen verstreut sind. Die Bewaldung der Berge besteht aus gruppenweise eng aneinander gestellten Bäumchen mit spitzen oder breiteren Laubkronen.

Die technische Behandlung zeigt neben den derb gezogenen Umrissen schüchtern und planlos geführte kurze Strichlagen, in die sich spärliche Kreuzschraffierungen mischen. Jedes Blatt umschließt eine Einfassungslinie. Der Druck ist, wie schon oben erwähnt, mangelhaft, und die Farbe mehr grau als schwarz. Ein einziges Mal findet sich ein Wasserzeichen, und zwar die Wage im Kreis, die ich bei andern primitiven Stechern nur in einer Madonna aus der Schule des Spielkarten-Meisters (P. 11. 224. 105.) in München angetroffen habe. Briquet[1] erklärt den Typus der Wage mit runden Schalen (Nr. 2488—2501) für sicher venezianischen Ursprungs. Das Papier mit diesem Wasserzeichen ist aber im XV. Jahrhundert weit verbreitet. Später und in veränderter Form kommt die Wage im Kreis ausschließlich bei oberdeutschen Stechern, wie dem Meister oder Wenzel von Olmütz vor.

[1] Les filigranes I. p. 179.

Digitized by Google

NEUES TESTAMENT

1 CHRISTUS AM KREUZ

Taf. 31 Nr. 82

Der dornengekrönte Heiland hängt etwas gegen links gekehrt am Kreuz, über dem ein Zettel mit dem Titulus in gotischer Minuskel befestigt ist. Links steht Maria mit über den Kopf gezogenem Mantel, mit der Rechten ihren Schleier fassend, rechts Johannes, in der Rechten ein Buch und die Linke auf die Brust legend. Beide blicken trauernd zu Boden. Alle drei tragen Scheibennimben mit Doppelrand und einem Muster aus kleinen Halbkreisen, Christus mit eingefügtem Kreuz. Die Einf. wird auf drei Seiten, nur unten nicht, überschritten.

119 : 82 mm. Einf.

135 : 98 mm. Pl.

Duchesne, Voyage p. 222. — Fr. v. B. 1507. — P. II. 221. 78. — Rep. XII. (1889) 27. 18. (L.) — Courboin 291.

Photographie. (Berlin.)

Aukt. v. Stengel (München 1825) an v. Nagler, jetzt in Berlin.

BAMBERG. — BERLIN (SS. v. Stengel und v. Nagler). — PARIS (Koloriert mit Gelbbraun, Grün, Violett, Zinnober). — WIEN, H (5 Exemplare aus Kloster Mondsee. Auf dem besten davon stehen über Maria 5 lateinische Schriftzeilen in roter Schrift von sehr alter Hand. Ein anderer Abdruck ist mit Gelb bemalt, ein dritter schwach und mit dem W. der Wage im Kreis).

Courboin hält den Stich für unbeschrieben.

MÄNNLICHE HEILIGE

2 ST. BENEDIKT UND DER MÖNCH ROMANUS[1]

Taf. 31 Nr. 83

Der Heilige sitzt, nach rechts gewendet, mit über den Kopf gezogener Kapuze in seiner Höhle und liest in einem Buch. Ein Strahlen- und

[1] Vergl. Legenda aurea Cap. 48. (Ed. Graesse, p. 204. 1.)

Scheibennimbus mit dreifachem Rand umschließt sein Haupt. Rechts läßt ihm der Mönch Romanus am Strick einen Topf und ein Brot herab, während er mit einer Glocke zugleich das Zeichen gibt. Links auf den Felsen sucht ihn der Teufel, der sich an einem Baum festhält, durch Steinwürfe daran zu hindern. Im Hintergrund bewaldete Höhen und am Boden verstreut einzelne Grasbüschel und Blattpflanzen. Einf.

87 : 61 mm. Einf.

100 : — mm. Pl.

Fr. v. B. 1509. — P. II. 94. 58. und 236. 173. — Renouvier 112. 5. — Rep. X. (1887) p. 129. (W. Schmidt) und XXV. (1902) p. 386. Anm. 10. (L.)

Photographie. (Nonnberg.)

Kloster NONNBERG bei Salzburg. — PARIS (Reste von Braun, Rot und Grün 1832. S. Hénin). — WIEN, H. (6 Exemplare aus Kloster Mondsee)[1].

Passavant beschreibt das Pariser Exemplar unter den Arbeiten der Schule des Meisters •𝔊•𝔅• als St. Franciscus und ein zweites Mal offenbar nach den Angaben von Fr. v. Bartsch bei den Anonymen. Die Kopie, von der er dort spricht, ist wohl die gegenseitige Holzschnittkopie von 1520. Renouvier vermutet in dem Heiligen irrtümlich St. Hugo.

2a GEG. HOLZSCHNITTKOPIE

Mit Hinzufügung eines Raben, der das vergiftete Brot fortträgt, unten links. Auf einer Tafel unten die Ortsbezeichnung: MANSEE (mit verkehrtem N) und links unten am Rand die Jahreszahl ·1·5·2·0· Rechts oben hinter dem Teufel das Monogramm B A.

97 : 68 mm. Einf.

P. II. 236. 173. Cop. — Schreiber I. p. VII. und II. p. 32. Note *.

WIEN, H. (3 Exemplare, eines koloriert).

3 ST. WOLFGANG

Der Heilige sitzt im Bischofsornat mit dem Pedum im Arm, etwas nach links gewendet, auf einem breiten Steinsitz und liest in einem Taf. 31 Nr. 84

[1] a etwas verschnitten, mit Zinnober, Karmin, Blau, Grün und Gelb koloriert, b mit Grün, Rot und Gelb, c nur teilweise mit Grün und Gelb. Die andern drei sah ich bei den Holzschnitten: d blaß illuminiert mit Karmin, Zinnober, Grün und Gelb, e unten verschnitten und teilweise mit Blaßgelb und Zinnober koloriert, f mit zwei lateinischen Schriftzeilen im Unterrand und an einigen Stellen mit Braun bemalt.

Digitized by Google

Buch, das er mit beiden Händen hält. Ein mit kleinen Halbkreisen gezierter Scheibennimbus mit Doppelrand umschließt sein Haupt. Links im Hintergrund die Kirche mit spitzem Turm und der über den Dachfirst gelegten Axt, rechts ein stark überhängender, bewaldeter Felsen.[1] Am Boden links einige Grasbüschel und Pflanzen. Einf.

109 : 73 mm. Einf.

Fr. v. B. 1508. — P. II. 61. 174. und 234. 161. — W. u. Z. II. 344. 416. — Rep. XIV. (1891) 408. 252. (L.)

Nachstich von J. C. Loedel bei W. u. Z.

Aukt. v. Stengel (München 1825) jetzt in Frankfurt a. M. — Popp (München 1834). — R. Weigels Kunstlagerkat. (Leipzig 1840) Nr. 8724 : 10 Tlr. — Aukt. Meyer-Hildburghausen (Leipzig 1858) 34 Tlr. — Sotzmann (Leipzig 1861) 32 Tlr. — T. O. Weigel (Leipzig 1872) 60 Tlr. — Beresoff (Dresden 1882) 220 Mk. — v. Zahn & Jaensch VIII. (Dresden 1884) 410 Mk.[2]

BERLIN (2 Exemplare: a Koloriert mit Lackrot, Gelb, Blau und Braun, 1849 für 1 Tlr. 15 Sgr. erworben. b S. v. Nagler). — FRANKFURT a. M. (Geschenk Passavants. S. v. Stengel). — PARIS (Matter Abdruck mit Resten von Gelb, Blau und Fleischfarbe). — PARIS, S. v. Rothschild. — WIEN, H. (Leicht koloriert mit Zinnober, Rosa, Gelb und Grün. Oben links außerhalb der Einf. die Aufschrift: Sancta uuolfg(ang ora) pro nobis. Aus Kloster Mondsee).

Passavant bescheibt den Stich doppelt, einmal nach dem Weigelschen Exemplar auf bräunlichem Papier bei den Arbeiten des Meisters ·Ⓔ·🜲· und seiner Schule, dann bei den Anonymen nach demselben und dem Berliner Abdruck.

[1] Vom heiligen Wolfgang berichtet die Legende, er habe einen fallenden Berg bloß mit der Hand aufgehalten. Vergl. Menzel, Christliche Symbolik I. p. 125.

[2] Von R. Weigel an immer das gleiche Exemplar auf bräunlichem Papier.

NIEDERLÄNDISCHE UND FRANZÖSISCHE STECHER

DER MEISTER DES TODES MARIAE

Wenn ich diesen Stecher, von dem sich nur 6 Blatt erhalten haben, an den Anfang der Urgeschichte des niederländischen Kupferstichs setze, so geschieht es, weil er stilistisch einer sehr frühen Periode angehört. Obwohl es immer gewagt ist, bei diesen sozusagen „prähistorischen" Werken mit bestimmten Jahreszahlen zu operieren, möchte ich seine Schaffenszeit mit den Daten 1430 und 1440 begrenzen. Das gewichtigste Charakteristikum bietet bei ihm der ungemein flüssige Faltenwurf. Die Gewandmotive sind ohne scharfe Brüche weich und fließend angeordnet und die Enden nach unten zu in langen Röhrenfalten auseinander gezogen, wie sie sehr ähnlich auf Miniaturen der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts vorkommen, aber bei anderen Kupferstechern niemals begegnen.

Die Figuren, über deren organische Körperformen ihre langen Gewänder gewöhnlich im Unklaren lassen, stehen oder knieen fast ohne Angabe des Bodens in der Luft. Nur hie und da ist das Erdreich mit kurzen Diagonallagen schraffiert. Die Köpfe sind puppenhaft weich und knochenlos, die Nase sehr groß und gebogen, das Ohr fehlt in der Regel auch da, wo der Stecher nicht das bequeme Aushilfsmittel der es bedeckenden Haare oder Helme und Kappen in Anwendung gebracht hat. Nur beim heiligen Franciscus und heiligen Hieronymus

Digitized by Google

(Nr. 4 und 5), augenscheinlich reiferen Arbeiten des Künstlers, kommt es vor. Die Typen haben etwas Fratzenhaftes mit einem Stich ins Jüdische, was bei den Aposteln nicht so unnatürlich erscheint, wie bei den Engeln auf der Himmelfahrt (Nr. 1) oder der Madonna auf der Mondsichel (Nr. 3). Die oblongen Nimben haben mitunter einen viel kleineren Innenrand, der ihnen z. B. beim Tode Mariae (Nr. 2) das Aussehen von aufgestülpten Rasierbecken verleiht. Zuweilen enthalten sie Strahlen, oder der Rand ist mit kleinen Halbkreisen gemustert. Sehr ausdrucksvoll bewegt und verhältnismäßig besser gezeichnet erscheinen die Hände.

Daß viele der Kämpfer auf dem großen Schlachtenbild (Nr. 6) ihre Waffen mit der Linken führen und das Schwert auf der rechten Seite tragen, der heilige Hieronymus (Nr. 5) das Messer in der Linken hält, ist bei der mangelnden Übung des Stechers nicht auffallend und kommt noch bei seinem viel talentvolleren Landsmann, dem Meister des Kalvarienberges mit einer gewissen Regelmäßigkeit vor. Ganz ohne Analogon ist seine Art, die Bäume darzustellen. Der heilige Franciscus gibt davon charakteristische Proben. Der Stecher umzieht die Laubkrone mit einem dicken breiten Kontur, etwa wie ihn die Verbleiung beim Glasgemälde ergibt, und füllt diesen Raum entweder mit sich kreuzenden Diagonallinien, die ganz schematisch von je vier in Kreuzform gestellten kurzen Strichen geschnitten werden, oder auch mit realistisch der Natur nachgebildeten Eichenblättern. Der Wald besteht dann wieder aus eng aneinander geschmiegten kleinen Pilzen, deren Köpfe den Eindruck einer regelmäßig gepflasterten Straße machen. — Sehr auffallend ist auch die Bartlosigkeit Christi auf dem Stigmatisationsblatt. Es ist mir kein zweites Beispiel dafür bekannt.

Die perspektivischen Kenntnisse des Meisters vom Tode Mariae sind natürlich noch recht mangelhaft. Mit dem gewölbten Innenraum auf dem heiligen Hieronymus (Nr. 5) hat er sich gar nicht recht abfinden können. Besondere Schwierigkeit scheint ihm das Wandbrett mit den darauf befindlichen Krügen, Büchern und Schachtein bereitet zu haben. Besser ist die in starker Aufsicht gegebene Stadt im Hintergrund des Schlachtenbildes mit ihren Wachttürmen, Giebeln und Mauern, zu denen von innen Treppen führen.

Digitized by Google

Im Katalog des Germanischen Museums p. 7 — 9 habe ich das Werk des Künstlers, bis auf die mir damals noch unbekannte Himmelfahrt und die Burgunderschlacht, zusammengestellt, auch den Stecher nach der sonst im Kupferstich des XV. Jahrhunderts ziemlich seltenen Darstellung des Todes Mariae (nur vom Erasmus-Meister und von Schongauer gestochen) benannt. Es wird ja niemandem einfallen, ihn mit dem viel späteren niederrheinischen Maler gleichen Namens zu identifizieren. Man hätte ihn auch den Meister des heiligen Franciscus oder Hieronymus nennen können, nur sind gerade diese zwei Heiligen von einer Menge anderer Künstler ebenfalls gestochen worden.

Was ich dort über den Stecher gesagt, kann ich freilich nach siebzehn Jahren intensiver Weiterarbeit nicht zu Recht bestehen lassen. Immerhin schien mir der Meister des Todes Mariae doch schon damals so fremdartig, daß ich nicht wagte, seinen heiligen Franz in einen Katalog der deutschen Kupferstiche des XV. Jahrhunderts aufzunehmen. Den italienischen Anklängen, die mir in verschiedenen Äußerlichkeiten: der Angabe von langgezogenen Wolkenstreifen,[1] der Zeichnung der Bäume und Pflanzen, der graugrünen Druckfarbe oder dem ungewöhnlichen Wasserzeichen der Schere, das ähnlich in venezianischen Drucken vorkommt, auffielen, möchte ich heute weniger Beweiskraft beimessen, aber deutsch sind diese Stiche allerdings nicht. W. Schmidt[2] erwähnt den Tod Mariae und die Madonna auf der Mondsichel als Arbeiten eines mutmaßlich niederrheinischen Stechers, der aber weniger Geschmack als der Meister der Spielkarten besaß. Ich kann keine Beziehungen zu diesem Künstler in dem Stecher des Todes Mariae entdecken, finde ihn auch nicht geschmacklos, sondern nur weniger talentvoll und altertümlicher.

Die Bewältigung des großen Schlachtenbildes (Nr. 6) ist noch ziemlich kindlich, verrät aber immerhin eine gute Beobachtungsgabe. Mit großer Anschaulichkeit ist die Wut des Kampfes geschildert. Bewaffnung und Tracht der Krieger sprechen dafür, daß der Stecher der frühburgundischen Schule beizuzählen sei. Man vergleiche namentlich

[1] Auch die bei den deutschen Stechern nicht übliche Mandorla auf der Himmelfahrt Christi wäre hier zu erwähnen.

[2] Rep. X. (1887) pag. 129.

die beiden oben links vor der Stadt stehenden Männer und den eigentümlichen Kastenpanzer des Gefallenen unten in der Mitte, auf den wir beim Meister des Kalvarienberges noch zurückkommen werden. Leider ist es mir nicht gelungen, die Feldzeichen der streitenden Heere (Pelikan? und Kreuz) genauer zu bestimmen. Der Löwe könnte der flandrische sein.

Die technische Behandlung besteht in engen geradlinigen Schrägschraffierungen von großer Zartheit, die nur hin und wieder in den tiefsten Schatten durch Querlagen verstärkt werden. Da das Erdreich nur stellenweise durch Diagonalschraffierungen angedeutet wird, hat der Stecher bei seinem figurenreichsten Blatt, der Schlacht, häufig einzelne Gestalten oder ganze Gruppen mit schlagschattenartigen Diagonalschraffierungen umgeben, um sie vom Grunde loszuheben. Die dadurch erzielte Wirkung entspricht natürlich nicht dem gewollten Eindruck, denn die Figuren kleben scheinbar auf einem weißen Hintergrund, auf den sie ihre Schatten werfen.

Der Druck ist meist tiefschwarz, nur beim heiligen Franciscus mit einem Stich ins Graugrüne. Als Wasserzeichen kommt eine sechsflammige mit Gesicht versehene Sonne vor,[1] die sich auch beim Meister des Kalvarienberges findet, eine Schere, wie wir sie ähnlich beim Meister von 1462 antrafen, zwei undefinierbare Fragmente, wahrscheinlich eine stehende Frau und ein Ochsenkopf.

[1] Die sechsstrahlige Sonne ist nach Briquet (IV. p. 686) wahrscheinlich ein französisches Papierzeichen.

NEUES TESTAMENT

1 DIE HIMMELFAHRT CHRISTI

Taf. 33 Nr. 87

Der Heiland mit Mantel und Siegespanier schwebt segnend zwischen zwei viel größeren, ihn verehrenden Engeln empor. Unten der Berg Tabor mit den Fußspuren, links davor knieen Maria, Paulus und vier Jünger, rechts Petrus, Johannes und (nach den Nimben) sechs andere, also dreizehn Apostel, im Gebet. Oblonge Nimben, bei Christus mit eingefügtem Strahlenkreuz.

130 : 102 mm. Pl. : Bl.

Rep. XV. (1892) 134. 197. (L.)
Lichtdruck. (Amsterdam.)
AMSTERDAM

2 DER TOD MARIAE

Taf. 32 Nr. 86

Maria kniet, von Johannes gestützt, nach rechts vor dem Betpult mit offenem Buch. Dahinter das Bett, neben dem Petrus mit Tiara und Sprengwedel und Paulus mit dem Kreuzstab. Links sitzen drei, rechts sechs Apostel. Oben in gestirnter Strahlenmandorla Gott Vater mit der Seele Mariae zwischen zwei flügellosen Engeln, von denen der links ein Rauchfaß hält. Oblonge Nimben mit Doppelrand, bei Johannes mit kleinen Halbkreisen.

149 : 179 mm. Bl.

132 : 180 mm. Pl.

P. II. 227. 117. — Rep. X. (1887) p. 129. (W. Schmidt.) — L., Kat. p. 8. Nr. 1.
Lichtdruck. (Basel).

Digitized by Google

BASEL (Unten 2 Zeilen lateinischer Text). — WIEN, H. (Rechts etwas defekt. W. Flammende Sonne).

Von W. Schmidt mit Nr. 3 einem niederrheinischen Stecher zugewiesen, der nur weniger Geschmack als der Meister der Spielkarten besaß.

MARIA

3 DIE MADONNA AUF DER MONDSICHEL, VON VIER ENGELN UMGEBEN

Taf. 34 Nr. 89 Sie steht mit hoher Krone in einer Strahlenglorie auf der mit einem Gesicht versehenen Mondsichel, hält auf dem vom Mantel bedeckten linken Arm das nackte Kind und reicht ihm eine Rose. Vier Engel umschweben sie mit Laute, Harfe und Orgel. Der unten links hält ihre Schleppe. Maria trägt Strahlen- und Scheibennimbus mit Doppelrand, das Jesuskind ein Lilienkreuz.

196 : 132 mm. Bl.

H., N. N. I. 321. 141. — B. X. 14. 11. — P. II. 84. 13. — Rep. X. (1887) p. 129. (W. Schmidt.) — L., Kat. p. 8. Nr. 2.

Photographie. (Oxford.) — Photographie von Löwy. (Wien, A.)

OXFORD (Links mehrfach restauriert). — WIEN, A.

Von Passavant der Schule des Meisters •𝔊 •𝔖• zugerechnet.

MÄNNLICHE HEILIGE

4 DIE STIGMATISIERUNG DES HEILIGEN FRANCISCUS

Taf. 32 Nr. 85 Der Heilige kniet nach links gewendet, wo ihm der Gekreuzigte, bartlos und mit sechs Seraphsflügeln, erscheint. Links sitzt schlummernd sein Schüler Leo mit einem Buch. Zwischen ihnen führt ein Weg nach den Hügeln im Hintergrund. Der Hügel links ist bewaldet, der rechts trägt

Digitized by Google

einen Eichbaum.[1] Hinter Franciscus der zahme Wolf, der ihm überall folgte,[2] – hier ein Bär. Links in der Höhle zerreißt ein Luchs einen Hirsch. Ein zweiter Hirsch schreitet hinter dem Berg hervor. Rechts auf dem Wege ein Reiter, darüber eine Burg, auf den Höhen einzelne Bäume, und am Himmel horizontale Wolkenstreifen. Franciscus hat einen verzierten Strahlen- und Scheibennimbus, Christus: Strahlen-, Kreuz- und Scheibennimbus.

170 : 128 mm. Bl.

P. II. 62. 175. und 94. 59. — W. u. Z. II. 364. 428. — L., Kat. p. 7.

Nachstich von Loedel bei W. u. Z. (Nürnberg.)

Weigels Kunstlagerkat. (Leipzig 1840) Nr. 10123. — Aukt. Meyer-Hildburghausen (Leipzig 1858) 12 Tlr. — T. O. Weigel (Leipzig 1872) 320 Tlr. — D. D. T*** (Leipzig 1874) 125 Tlr., seit 1876 in Nürnberg.

NÜRNBERG (Oben und links ergänzt. W. Schere. 1876 von Drugulin erworben. SS. Meyer-Hildburghausen und Weigel).

Passavant führt den Stich als Arbeit der Schule des Meisters ·𝔊·𝔖· doppelt auf und erwähnt irrtümlich ein Exemplar in München.

5 ST. HIERONYMUS

Er sitzt in Kardinalstracht am Pult, auf dem ein offenes Buch liegt, und wendet sich mit dem Messer in der Linken dem Löwen zu, der sich rechts an seinem Schoß emporrichtet. Links neben dem Pult, das auf einem Podium steht, Ausblick durchs Fenster auf eine Stadt. An der Wand links Waschgerät und Handtuchrolle, darüber ein Bord mit Krug, Büchern, Leuchter, Schachteln etc. Oben Zapfendecke. Der Heilige hat einen Strahlen- und Scheibennimbus mit Häkchen im Doppelrand. Die Plattenecken sind abgeschrägt. Taf. 33 Nr. 88

180 : 128 mm. Pl.

v. Quandt, Verz. 7. — P. II. 18. 24. — W. u. Z. II. 344. 417. — L., M. m. d. B. 30. 4. — L., Kat. p. 8. Nr. 3.

Lichtdruck: Kat. Amsler & Ruthardt XXIX. (London.)

[1] Vielleicht die Eiche in Siena, die aus einem dürren Stab des Franciscus gewachsen sein soll. Menzel, Christl. Symbolik I. p. 229.

[2] Ibid. II. p. 564. Es ist auch möglich, daß durch die Tiere nur die Wildnis charakterisiert werden soll.

Digitized by Google

Aukt. Sotzmann (Leipzig 1861) 100 Tlr. — T. O. Weigel (Leipzig 1872) 405 Tlr. an Clément für Dutuit. — Montmorillon (München 1872) 521 fl. — Felix (Berlin 1885) 600 Mk. an Malcolm.

BERLIN (W. Untere Hälfte einer Dame? S. v. Nagler). — LONDON (1895. SS. Felix und Malcolm). — PARIS, S. Dutuit (Etwas verschnitten, Einzelheiten rot bemalt, W. Hörner eines Ochsenkopfes. Auf der Rückseite Spuren vom Gegendruck einer unbekannten Kreuzabnahme. 1872. SS. Sotzmann und Weigel).

Der Druck ist von guter Schwärze. Passavant rechnet das Blatt zur Schule des Bandrollen-Meisters.

PROFANES

6 EINE SCHLACHT

Taf. 35 Nr. 90

Große Komposition von mehr als achtzig Figuren. Im Vordergrund links kämpft Fußvolk, weiter rechts liegt ein Toter, um dessen abgehauenes Bein sich drei Hunde balgen. Darüber plündern zwei Krieger einen anderen Leichnam. Weiter rechts schwingt ein Soldat die Keule gegen einen berittenen Armbrustschützen, und ein anderer trägt einen Gefallenen aus dem Getümmel. Rechts tobt ein wildes Handgemenge zwischen fünf Reitern, von denen sich zwei umschlungen halten und vom Pferd zu zerren suchen, während ein anderer, schon neben seinem Pferd am Boden liegend, vom Gegner durchbohrt wird. — Im Mittelgrunde links an einem Gehölz hält der Feldherr mit etwa zwanzig Rittern. Zwei Herolde blasen daneben auf langen Trompeten. Ganz rechts neben einer Kanone[1] kämpft Fußvolk gegen mehrere Ritter, drei Tote liegen am Boden. Einige verteidigen sich mit großen Maskenschilden. Eine Fahne mit einem Pelikan (?) ragt aus den Spießen auf, und links sieht man dasselbe Feldzeichen noch einmal. In der Mitte verfolgt ein Ritter einen Bogenschützen mit der Lanze, etwas höher kämpfen Bogen- und Armbrustschützen zu Pferde. Links im Hintergrund eine Stadt, vor der zwei Männer im Gespräch und ein Reiter,

[1] Beiläufig bemerkt ist dies die älteste Darstellung einer solchen, die auf Kupferstichen oder Holzschnitten nachzuweisen sein dürfte. — Im Berliner Zeughaus befindet sich eine mit der auf dem Stich dargestellten fast genau übereinstimmende Burgunderkanone.

Digitized by Google

rechts ein Kastell mit Zugbrücke, hinter dem links ein Armbrustschütze und rechts drei Reiter. Ganz rechts in der Ferne das Hochgericht, in der Mitte eine Kirche auf einem Hügel. In der Luft fünf Vögel. Der Boden ist überall mit Lanzen, Helmbarten, Helmen, Schwertern, abgehauenen Gliedmaßen und dergleichen bedeckt. Auch eine Fahne mit dem Pelikan liegt links neben der Kanone am Boden, rechts eine andere mit großem Kreuz. Aus der Feldherrngruppe links ragt eine Fahne mit einem Löwen, der auch auf dem Tuch der einen Trompete wiederkehrt.

289 : 414 mm. Pl.[1]

P. II. 286. 12. — Meyer, K.-L. I. 97 a. (W. Schmidt.) — Dutuit VI. p. 665.

Photographien in Originalgröße und um die Hälfte verkleinert. (Paris, S. v. Rothschild.)

Aukt. Frauenholz II. (Nürnberg 1791).[2] — Delessert (Paris 1852) 340 fr. — Griffiths (London 1883) 371 £ durch Danlos an Rothschild.

PARIS, S. v. Rothschild. (Undeutliches W. 1883. SS. Delessert und Griffiths).

Passavant beschreibt dies höchst merkwürdige Blatt, offenbar ohne es aus eigener Anschauung zu kennen, nach dem Katalog Delessert im Werke des Alart du Hameel. Daß es mit diesem, respektive mit Hieronymus Bosch nicht das geringste zu tun habe, nimmt bereits W. Schmidt als sehr wahrscheinlich an.

[1] Der Platteneindruck ist unscharf, und die Maße sind daher nicht ganz genau zu nehmen, obwohl der Abdruck links und rechts einen kleinen Papierrand hat.

[2] Im Kat. Frauenholz II. Nr. 9 wird gesagt, der Stich sei von zwei Platten gedruckt; es kann aber wohl nur dies Blatt gemeint sein.

Digitized by Google

DER MEISTER DES KALVARIENBERGES

Einen Künstler von weit höherem Range als der Meister des Todes Mariae lernen wir in dem Stecher kennen, den ich nach einem seiner Hauptblätter in Dresden den „Meister des Kalvarienberges" getauft habe. Es sind uns nur 9 Blätter von seiner Hand in je einem Exemplar erhalten, deren Eigenart erkennen läßt, daß er ein engerer Zeit- und Landesgenosse des Meisters vom Tode Mariae gewesen sei. Seine Zeichnung ist von großer Freiheit und Eleganz, die Körperverhältnisse sind besser und richtiger als bei irgend einem gleichzeitigen Stecher, die Figuren stehen meist ohne Bodenangabe, aber fest und sicher in der Komposition. Ihre Köpfe, gewöhnlich von negerartigem Typus, fallen zunächst durch das perückenhaft stark gelockte Haar auf. Die Überfülle desselben und der ebenso gekräuselten langen Bärte (die meisten Personen sind allerdings bartlos) gibt im Verein mit den erwähnten Negertypen den Gestalten etwas an assyrische Reliefplastik Erinnerndes. Man vergleiche z. B. den Landpfleger rechts vom Kreuz auf dem Kalvarienberg (Taf. 36 Nr. 92) oder den König auf dem Martyrium des heiligen Stephanus (Taf. 38 Nr. 98). Hände und Füße sind in der Regel etwas klobig, Finger und Zehen kurz und dick, aber sorgsam hervorgehoben. Bei der Geißelung (Nr. 2), dem Kalvarienberg (Nr. 3), Petrus und Paulus (Nr. 4) sind sogar die Nägel angedeutet. Die drei fleischigen und muskulösen Akte der Gekreuzigten zeugen von gutem Naturstudium.

Die Haltung der Männer ist graziös, sie „stehen" ausgezeichnet, und die zurückgebogene Lage des Oberkörpers verleiht ihnen eine Eleganz, die allein schon für die niederländisch-burgundische Nationalität ihres Künstlers spricht. Posen, wie die des bekehrten Hauptmanns auf dem Kalvarienberg rechts oder des Kriegers der Kings Library (Taf. 38 Nr. 97), dessen Gestalt sogar Hans Sebald Beham noch imponierte, sind von überraschender Freiheit, und man möchte in ihnen fast einen Reflex von italienischem „Sentimento" erkennen. Auch die sehr ausdrucksvolle Sprache der Hände deutet auf roma-

Digitized by Google

nisches Temperament. Man vergleiche daraufhin die beiden Passionsblätter (Taf. 36) und das Stephanus-Martyrium (Taf. 38). Sonderbar ist die übertriebene Spreizung des Daumens von den andern Fingern, wie sie zweimal auf dem zuletzt genannten Stich bei der Gestalt des Heiligen selbst und beim König vorkommt. Auch das Ausstrecken des kleinen Fingers bei dem Krieger (Taf. 38) berührt eigentümlich modern. Der Faltenwurf ist noch sehr flüssig und weich, nur wo die Gewänder am Boden aufliegen, in dreieckigen Flächen gegliedert.

Eine dem Meister des Kalvarienberges verwandte Typik, die sich nicht nur in den langen gelockten Haaren und Bärten, dem orientalischen Schnitt der Gesichter und den schleppenden Kostümen mit hohen phantastischen Kopfbedeckungen kundgibt, zeigen die vier Tafeln mit dem Martyrium des heiligen Georg aus der Sammlung Belin in Paris, die sich 1902 auf der Ausstellung in Brügge befanden und die von einem höchst eigenartigen französischen Künstler um 1430 herrühren[1].

Kostümlich bieten die Stiche des Meisters leider nur sehr geringe Anhaltspunkte für eine nähere Lokalisierung. Die Trachten auf dem großen Stephanus-Martyrium (Nr. 7) gehören keiner Zeit und keinem Lande an, sondern sind phantastische Erfindungen orientalisierender Art, wie sie die Künstler des XV. Jahrhunderts liebten, wenn sie Vorgänge aus der Bibel oder aus der Heiligengeschichte darstellen wollten, die sich vor vielen hundert Jahren im fernen Morgenlande zugetragen. Auch die beiden Passionsblätter, Geißelung und Kalvarienberg, zeigen diese ethnographische Laune des Künstlers, die Apostelfürsten Peter und Paul (Nr. 4) tragen das traditionelle Gewand, und nur bei den Christen und Heiden (Nr. 8) scheinen sich Elemente der wirklichen Zeittracht in die phantastische Kostümierung zu mischen.

So bleibt eigentlich nur die Bewaffnung übrig, und da begegnen wir allerdings einem Rüstungsstück, das unter allen Kupferstichen des XV. Jahrhunderts genau so nur noch auf der großen Burgunderschlacht des Meisters vom Tode Mariae (Taf. 35) vorkommt[2]. Ich meine den

[1] Ich verdanke den Hinweis darauf Herrn Dr. Max Friedländer, der sich gleich mir dem Eindruck der französischen Heimatsangehörigkeit des Kalvarienberg-Meisters nicht verschließen konnte.

[2] Sehr ähnlich auch bei den zwei Bewaffneten auf dem Kindermord vom Meister der Spielkarten (Nr. 10 seines Werkes).

Digitized by Google

eigentümlich geformten Kastenpanzer des Ritters (Taf. 38. Nr. 97), der bei dem großen heiligen Georg (Taf. 37 Nr. 94) wiederkehrt. Dieser merkwürdige Harnisch hat die Form eines eckigen, über den Gürtel stark vorhängenden Kastens mit breiten, die Nieten der einzelnen Platten deckenden Bändern. Nach unten läuft er, glockenförmig geschwungen, wie ein kurzer Rock aus. Die Achselschutzstücke bilden ziemlich große buckelförmige Rosetten mit breitem, auf den Oberarm herabfallenden Blattwerk [1].

Es ist mir von waffenkundigen Männern wiederholt auf das entschiedenste versichert worden, daß es diese Panzerform nie gegeben habe und daß es sich dabei nur um eine mißverständliche Darstellung der Wirklichkeit handeln könne. Schon aus praktischen Gründen sei ein solcher Panzer undenkbar, weil er durch die Neigung seiner Flächen den Lanzenstoß direkt auf das Gesicht des Ritters geleitet haben würde. Tatsächlich hat sich auch in keiner der großen Waffensammlungen ein solches Stück erhalten, und in den vielen von mir konsultierten Waffenbüchern konnte ich keine Abbildung eines auch nur verwandten Rüstungsteiles finden. Dennoch möchte ich den Glauben an seine einstige Existenz nicht so ohne weiteres fallen lassen. Sie wird durch zu viele Denkmale bezeugt, und der Kastenpanzer kann unmöglich als reines Phantasieprodukt angesehen werden. Auf dem Gebiet des älteren Formschnittes findet er sich in der Armenbibel[2], im Canticum canticorum[3] und im Speculum humanae salvationis[4]. Ferner begegnen wir ihm mit den charakteristischen Schulterkacheln auf einem Holzschnitt des Münchener Kabinetts mit dem Kalvarien-

[1] Typisch dafür ist der Ritter (Taf. 38). Beim heiligen Georg fehlen die Schulterstücke, ebenso bei dem toten Krieger vorn in der Mitte der Schlacht (Taf. 35), wo sie aber bei einem andern Panzer ganz rechts am Rande, etwa in halber Höhe der Darstellung, vorkommen.

[2] Blatt g Kindermord, t Micha sagt Achabs Tod voraus, · a · Trypbon überrascht Jonathan, · b · die Babylonier verklagen David, · d · Kreuztragung, · n · der Engel ermutigt Gideon.

[3] Fol. t5 unten: die schlummernden Gatten.

[4] Gideon betet vor dem Fell, die drei Starken bringen David Wasser, David und Goliath, Davids Triumph, Heliodor, Samgar erschlägt Sechshundert, David tötet Achthundert, der Tod des Königs Codrus.

Digitized by Google

berg[1]. Eine bis in alle Einzelheiten genaue Übereinstimmung mit dem Ritter vom Meister des Kalvarienberges zeigt der Panzer des heiligen Georg auf einem Schrotblatt der Pariser Nationalbibliothek, das Schreiber (Nr. 2633) als rheinische Arbeit um 1450–1460, meines Dafürhaltens zu spät, ansetzt. Bouchot (Nr. 102) erklärt es nach der eigentümlichen Form des Panzers und der Schulterstücke, wie sie auf flämisch-burgundischen Denkmalen vorkommen, für ein Produkt der Franche-Comté oder Lothringens und datiert es richtiger um 1440[2]. Ich halte es für sehr wahrscheinlich, daß diesem Schrotblatt ein verschollener Stich vom Meister des Kalvarienberges zu Grunde liegt. Der Kalvarienberg selbst diente ja auch als Vorlage für einen Metallschnitt und ein Schrotblatt.[3]

Genau der gleichen Form des Panzers samt den Achselstücken und der Kopfbinde begegnen wir endlich bei den heiligen Georg und Martin auf dem rechten Innenflügel eines oberrheinischen Altars um 1430–1450 im Musée archéologique zu Genf.[4] Auch findet er sich bei dem heiligen Quirin auf einer Kreuzigung in Schleißheim, die Voll für altbayerisch hält, und die ich um 1440 datieren möchte. — Eine Schweizer Ofenkachel aus der Mitte des XV. Jahrhunderts in meinem Besitz zeigt einen der heiligen drei Könige zu Pferde mit dem Kastenpanzer. Ich fand sie 1906 bei einem Antiquar in Zürich und erwarb sie als Beiegstück. — Auch in dem Heidelberger Blockbuch des Totentanzes (Pal. Germ. 438), das Schreiber (IV. p. 432) einem Baseler Xylographen zuschreibt, kommt auf fol. 134 r. (Tod und Ritter) und fol. 136 v. (Tod und Edelmann) ein ähnlicher Panzer vor.

Weisen die hier genannten Denkmale fast sämtlich nach dem südwestlichen Deutschland, der Schweiz und dem Elsaß, so macht mich Max Friedländer darauf aufmerksam, daß der Kastenpanzer zwar nicht

[1] Schreiber 471. Lichtdruck bei Soldan Nr. 8. Schreiber erklärt das Blatt für kölnisch oder elsässisch und datiert es um 1450, Wilhelm Schmidt in der Soldanschen Publikation wohl richtiger zwischen 1420 und 1440.

[2] Etwas kühn ist dagegen seine These, der heilige Georg sei damals im wesentlichen ein Heiliger der Franche-Comté und werde erst gegen Ende des XV. Jahrhunderts durch Maximilians Stiftung des Georgsordens zum deutschen Heiligen.

[3] Vergl. unten Nr. 3 a und 3 b.

[4] Lichtdruck in den Publikationen der Kunsthistorischen Gesellschaft IX. (1903) Taf. III.

genau wie auf den Stichen, aber doch in sehr verwandter Gestalt auch auf dem 1449 datierten Kalvarienberg von Pfennig in Wien vorkommt, den Thode[1] für einen Nürnberger hält, der aber neuerdings mit guten Gründen in Salzburg lokalisiert wird.

Aus alledem erhellt, daß der Kastenpanzer, dessen Existenz von den Waffenkennern bestritten wird, wohl gegen Ende der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts in verschiedenen Gegenden Süddeutschlands getragen wurde, und es ist sehr wahrscheinlich, daß er wie so viele Bestandteile der höfischen Tracht unter Philipp dem Guten seinen Weg von Westen her aus Burgund genommen habe[2]. Jedenfalls galt er noch bis spät ins XVI. Jahrhundert hinein als typisch für die Bewaffnung aus grauer Vorzeit, denn wir finden ihn bei Hans Sebald Beham, der in seinen Patriarchen-Holzschnitten den Ritter vom Meister des Kalvarienberges frei aber deutlich benutzte[3] und sogar noch an der Statue Rudolfs von Habsburg unter den Erzfiguren des Grabmals Kaiser Maximilians in Innsbruck. Hier sind die glatten Teile der gotischen Rüstung in sehr amüsanter Weise mit reichem Renaissanceornament belebt, und die gotischen Schulterstücke haben sich, der neuen Mode entsprechend, in gebuckelte Schilde verwandelt.

Das Eisen der Helmbarte des bekehrten Hauptmanns auf dem Kalvarienberg hat noch die ältere, im XIV. Jahrhundert übliche Form, d. h. es ist beilartig und wird nur durch einen Dorn (den sogenannten Rabenschnabel) am Schaft gehalten. Die Helmbarte des Kriegers in der Kings Library (Taf. 38) zeigt sogar den ältesten Typus, wie ihn die auf dem Schlachtfelde von Morgarten (1315) gefundene Waffe im Zeughaus zu Luzern aufweist[4].

Nach diesem etwas überlangen Exkurs kehren wir zum Meister des Kalvarienberges zurück.

[1] Die Malerschule von Nürnberg, Abbildung Taf. 12.

[2] Bei den eigentlichen Niederländern habe ich vergeblich danach gesucht, denn der stark vorgebauchte Panzer, den der vorderste Reiter unter den Streitern Christi auf dem Genter Altar der Brüder van Eyck trägt, kann nur als eine verwandte Form, nicht aber als richtiger Kastenpanzer betrachtet werden.

[3] Als Henoch, Pauli 697.

[4] Vergl. den Aufsatz von v. Kretschmar: „Zur Benennung der Stangenwaffen" in der Zeitschrift für historische Waffenkunde IV. (1907) p. 209.

Digitized by Google

In der Darstellung der gewölbten Halle auf der Geißelung beweist der Künstler ein gutes Verständnis für die Perspektive. Die Beleuchtung des Raumes von links her ist einheitlich durchgeführt, und die Schattenflächen lösen sich klar davon ab. Das gleiche gilt von der nur in etwas zu starker Aufsicht gegebenen Königsburg auf dem heiligen Georg (Nr. 7). Hier zeigen allerdings die fünf Reiterfigürchen, die ohne rechten organischen Zusammenhang auf dem diagonal schraffierten Boden wie auf einem Gobelin stehen, daß der Künstler ihre Entfernung vom Vordergrund nicht anders als durch den winzigen Maßstab anzudeuten wußte. Sie befinden sich räumlich dem Beschauer näher, als das etwa dreifach so große Pferd des Ritters und die daneben knieende Prinzessin. Auf der Gefangennahme (Nr. 1) heben sich die Figuren vom weiß gelassenen Grunde ab, doch gerade dieser Stich ist für die Kenntnis der Eigenart des Künstlers nicht gut heranzuziehen, weil der einzige erhaltene Abdruck von der bereits ganz abgenutzten Platte gezogen, und die Bodenangabe wie die landschaftliche Ferne über der Darstellung wahrscheinlich von der Hand eines späteren Stechers hinzugefügt wurden. Dies ohnehin ziemlich frühe Blatt ist für die Behandlung des Erdbodens und des Hintergrundes beim Meister des Kalvarienberges also außer Betracht zu lassen. Wichtig dafür ist der heilige Georg (Nr. 7). Hier hat der Stecher den ganzen Mittelgrund mit feinen, nach links geneigten Diagonalschraffierungen überzogen, die sich unter dem Pferd und um die Gruppe des Ritters mit dem Drachen derart verengen, daß die Figuren, wie von einem Schlagschatten umgeben, sich hell vom dunkeln Grunde absetzen. Unten bleibt ein weißer Streif für Rasen und Pflanzen frei. Die Grashalme, zu je drei bis sechs und mehr, in gleichmäßigen Abständen verteilt, züngeln wie kleine Flämmchen aus dem Boden. Sie haben durchgehends die Tendenz des Vertikalen, nicht die schräge, windbewegte, wie sie der Meister der Spielkarten bevorzugt. Dazwischen erscheinen einige wenige Blattpflanzen von mehr ornamentaler als naturalistischer Bildung. Dies gilt ganz besonders von den fünf größeren Pflanzen auf dem Martyrium des Stephanus, die in ihrer dekorativen Gestaltung die Hand des Goldschmieds verraten. Die Waldbäume im Hintergrund auf dem heiligen Georg mit den Hirschgeweihstämmen und großen

Blättern gleichen sehr denen beim Meister der Spielkarten, dessen Arbeiten dem Kalvarienberg-Meister nicht fremd gewesen sein dürften.

Wie vielen Primitiven ist auch dem Meister des Kalvarienberges häufig der Fehler nachzuweisen, daß er bei der Arbeit nicht an die Spiegelwirkung des Abdrucks gedacht hat. Dies Versehen ist bei ihm sogar so typisch, daß die Fälle einer richtigen Darstellung wie beim heiligen Georg oder dem Kalvarienberg fast eine Ausnahme bilden [1]. Für die Nimben, wo sie nicht, wie auf der Geißelung, ganz fortgelassen sind, wählt der Stecher die große runde Scheibenform, beim Heiland mit eingefügtem verzierten Kreuz. Die Dornenkrone Christi hat keine Dornen.

Die technische Behandlung der Blätter ist von äußerster Delikatesse, Querschraffierungen sind meist vermieden. Der Künstler bedient sich ihrer aber zur Gliederung und Abhebung der beschatteten Flächen, wo sie, sich rechtwinkelig kreuzend, durch ihre große Feinheit und Engigkeit den Eindruck von Tuschtönen machen. Beim Kalvarienberg sind sie ausgiebiger verwendet als z. B. beim heiligen Georg, wo sie sich lediglich auf die Burg beschränken. Auf der Geißelung sind sie wieder nur für die Gewänder benutzt, während die Schattenflächen der Wände des Raumes und der Wölbung mit ganz zarten, nach rechts geneigten Strichelchen bedeckt sind, die sich von den beleuchteten, weiß gelassenen Flächen abheben. Am kräftigsten treten sie im Stephanus-Martyrium zu Tage, einem Stich, der übrigens auch in der Diagonalschraffierung des Bodens und in den Konturen eine so energische Behandlung zeigt, daß man zuerst an eine Retusche der Platte von fremder Hand glauben möchte. Der Druck ist auch viel schwärzer als beim Kalvarienberg, wo er mehr grau erscheint, oder bei der Geißelung, wo er, wie bei den primitiven Italienern, einen bläulichen Schimmer hat. Man muß eben bei diesen ältesten Stechern immer berücksichtigen, daß wir von ihren ohnehin spärlich erhaltenen Blättern gewöhnlich nur einen einzigen Druck zum Vergleich besitzen. Beim

[1] Auf der Gefangennahme segnet Christus mit der Linken, und Petrus zieht mit derselben Hand sein Schwert. Drei Knechte schlagen mit der linken Hand, auf der Geißelung ihrer zwei, und beim Stephanus-Martyrium schleudern drei Schergen ihre Steine mit der Linken. Ebenso wird das Schwert — mit alleiniger Ausnahme des Kalvarienberges — immer an der rechten Seite getragen, und der kleine heilige Georg schwingt es mit der Linken.

Digitized by Google

Meister des Kalvarienberges ist nur der heilige Georg (Nr. 6) in einem vorzüglichen Abdruck auf uns gekommen, der Kalvarienberg, das Stephanus-Martyrium, Peter und Paul und der kleine heilige Georg (Nr. 5) in je einem guten, die Geißelung in einem leidlichen. Der Rest besteht aus mehr oder minder schlechten, d. h. späten Drucken. Dazu kommt noch, daß die einzelnen Blätter offenbar sehr verschiedenen Perioden des Meisters angehören. Gefangennahme und Stephanus-Martyrium dürften zu seinen Erstlingsarbeiten gehören. Das alles, meine ich, sind Umstände, die den Vergleich außerordentlich erschweren.

Der Meister der Liebesgärten, der dem Meister des Kalvarienberges örtlich offenbar nahe stand, wenn ihm auch künstlerisch eine viel geringere Bedeutung zukommt, hat mehrere Pflanzen dem Stephanus-Martyrium entlehnt, und ein schwacher Schüler des Spielkarten-Meisters, der Meister der Nürnberger Passion, ein Blatt: die Christen und Heiden (Nr. 8) in freier Weise nach seinem Vorbild gestochen. Interessanter ist die Tatsache, daß selbst ein Künstler vom Range des Meisters ·℄·ﻩ· bei einer seiner frühesten Arbeiten noch den nachhaltigen Eindruck erkennen läßt, den ihm der heilige Georg des Kalvarienberg-Meisters (Nr. 6) hinterlassen, und daß sogar noch ein Meister der Hochrenaissance wie Hans Sebald Beham die Kriegerfigur (Nr. 9) für einen Holzschnitt benutzte.

Das Wasserzeichen der sechsflammigen, mit einem Gesicht versehenen Sonne[1] im Stephanus-Martyrium habe ich nur noch ein einziges Mal angetroffen, und zwar beim Meister des Todes Mariae im Wiener Abdruck des Marientodes, ein Beleg für die Zusammengehörigkeit beider Stecher, die ja auch noch durch andere, namentlich kostümliche Kongruenzen erhärtet wird. Der Ochsenkopf im heiligen Georg der Albertina (Nr. 5) ist wegen der Kleinheit des Stiches zu fragmentarisch erhalten, um weitere Schlüsse aus seiner besonderen Form zu erlauben.

[1] Bei Briquet findet sich ein sehr ähnlicher Typ unter Nr. 13923. Briquet hält ihn für wahrscheinlich französisch.

Digitized by Google

NEUES TESTAMENT

1 DIE GEFANGENNAHME

Der Heiland wird von dem links hinter ihm stehenden Judas auf die rechte Wange geküßt. Vor ihm liegt Malchus mit Schwert und Laterne. Christus hält in der Rechten dessen abgehauenes Ohr und erhebt segnend die linke Hand. Links dringt ein Soldat mit Faustschlägen auf Petrus ein, der sein Schwert mit der Linken zieht. Acht andere Schergen mit Helmbarten, Schwertern, Schlingen und Keule umringen den Heiland. Einer von ihnen ganz rechts hat ihm eine Schlinge übergeworfen und zerrt ihn am Bart, zwei schlagen ihn mit der linken Faust. Nur zwei Knechte sind bärtig. Christus und Petrus haben runde Scheibennimben. Dichter Rasen mit einigen Blattpflanzen bedeckt den Boden. Über dem hinter den dreizehn Figuren weiß gelassenen Grunde ragen zwischen Hügelrücken die Türme von Jerusalem empor. Ganz rechts neben einem Bäumchen der Kopf eines Raubtiers, links in der Luft ein Vogel.

199 : 170 mm. Bl.

Rep. XXII. (1899) 188. 1. (Geisberg.)

Photographie. (München, Universität).

MÜNCHEN, Universität (Ganz schwacher Abdruck, sehr defekt, besonders oben links und mit zahlreichen Wurmlöchern. Plattenrand nur rechts und unten teilweise sichtbar).

Geisberg, der das Blatt entdeckte, hält die Platte für unvollendet. Er charakterisiert die Eigenart des Stechers in treffender Weise als der Richtung und Zeit des Spielkarten-Meisters zugehörig. Die Beurteilung des interessanten Stiches wird durch die schlechte Qualität des Abdrucks sehr erschwert. Ich möchte ihn für eine ganz frühe Arbeit des Kalvarienberg-Meisters halten, für dessen Autorschaft trotz der noch recht mangelhaften Zeichnung nicht nur die technischen Eigenheiten des Blattes, namentlich die engen und zarten Querlagen in den Schatten, sondern auch die jüdischen Typen der gedrungenen Figuren, die sehr charakteristischen Schneckenlöckchen und die großen kreisrunden Nimben sprechen. Das Blatt steht dem Dresdner Stephanus-Martyrium (Nr. 7) am nächsten, bei dem nur die Abdrucksqualität eine viel bessere

ist. Wie dort agieren auch hier alle Figuren mit der Linken, woraus man, wie Geisberg richtig betont, bei dem hohen Alter des Stiches noch nicht auf eine Kopie zu schließen braucht. Auch kostümliche Eigentümlichkeiten wie die Kopfbinden, Türkensäbel und niedrigen weiten Schaftstiefel finden sich hier wie dort. Daß die Platte unfertig geblieben sei, glaube ich bei ihrer offenbar starken Abnutzung nicht. Dagegen wäre es nicht unmöglich, daß der Vordergrund mit Rasen und Blattpflanzen sowie die in keinem Zusammenhang stehende Ferne von einem Stecher der Richtung des Spielkarten-Meisters, dem die Platte in die Hände fiel, hinzugefügt seien. Die Stichweise ist unten wie oben viel kräftiger und entspricht nicht der Art des Kalvarienberg-Meisters, der seine Figuren gewöhnlich, wie die Japaner es tun, ohne Bodenangabe in die Luft stellt. Christus berührt auch mit dem linken Fuß kaum den Rand des Erdreichs, und der Scherge rechts neben ihm überhaupt nicht.

2 DIE GEISSELUNG

Der Heiland ist, nach rechts gewendet, an die Säule gebunden, und wird von vier Schergen gegeißelt. Die beiden vordersten tragen ihre Schwerter an der rechten Seite und schwingen Geißel und Rute mit der Linken. Der links stehende packt Christus bei den Haaren. Drei Säulen tragen die Wölbung des Raumes, in dessen beiden Türen links und rechts ein Mann steht. An der Rückwand zwei Fenster, in deren einem zwei Männer, einer mit langem Bart, erscheinen, während in dem anderen rechts Pilatus mit einem Turban auf dem lockigen Haar lehnt. Außer Christus und dem Alten am linken Fenster sind alle Personen bartlos. Ein auf zwei Pfeilern ruhendes Rundbogenportal umrahmt die Szene. Taf. 36 Nr. 91

149 : 107 mm. Bl.

Willshire, Cat. II. 58. G. 19.

Photographie. (London.)

LONDON (Mit bläulicher Schwärze gedruckt und remargiert. 1847).

Sehr zarte Arbeit, die vielleicht mit Nr. 3 zu einer Passionsfolge gehörte. Eine etwa wie dort ursprünglich vorhanden gewesene Unterschrift könnte abgeschnitten sein, da der Londoner Abdruck remargiert ist.

3 DER KALVARIENBERG

Der Heiland hängt mit Dornenkrone und nach links flatterndem Lendentuch am Kreuz, über dem der Minuskeltitulus auf einem Spruchband befestigt ist. Die Schächer sind mit gebrochenen Armen Taf. 36 Nr. 92

an rohe Baumstammkreuze gebunden, die Körper stark hintenüber geneigt. Links die drei Marien mit Johannes, der die heilige Jungfrau stützt, rechts Pilatus mit sieben Begleitern, darunter rechts der bekehrte, zu Christus emporblickende Hauptmann in Kettenpanzer und Brustharnisch, auf dem Haupt die federgezierte Binde, eine Helmbarte in der Rechten, Longinus mit der Lanze, ebenfalls emporschauend und Stephaton mit dem Schwammrohr. Runde Scheibennimben, bei Christus mit verziertem Lilienkreuz. Unten auf zart vorgerissenen Linien die vierzeilige Minuskellegende:

O crux gloriosa o crux adoranda o lignum
preciosum et admirabile lignum p quod
et diabolus est victus et mundus xpi
sangwine redemptus alla

Doppelte Einf., die links und rechts überschritten wird und unten nur mit einer leicht gerissenen Linie schließt.

176 : 114 mm. Bl.

N. B. d. sch. W. XXV. (1780) 39 h. (Heinecken.) — H., N. N. I. 3t2. 83. — Kunstblatt 1850. 22t. 2. (Passavant). — P. II. 32. App. 54.

Photographien von Braun (Nr. t81) und W. Hoffmann. (Dresden.)

DRESDEN (Ausgezeichneter Abdruck.)

Passavant schreibt den Stich, nach dem ich den Künstler benannt habe, im Kunstblatt dem Meister der Spielkarten zu und verzeichnet ihn im Peintre-Graveur im Appendix zum Meister mit den Bandrollen.

3 a METALLSCHNITTKOPIE

Mit Spruchbändern und anderen Zutaten, vielleicht für den Teigdruck bestimmt.

149 : 100 mm. Einf.

Schreiber 2867.

Das Blatt befand sich t885 bei der Kunsthändlerin Evs Krug in Antwerpen, die es dem Dresdner Kshinett für 10,000 Frcs. anbot.

3 b GEG. SCHROTSCHNITTKOPIE

Vielleicht nach 3 a oder umgekehrt, da mit denselben, im Stich fehlenden Beischriften, aber ohne die Unterschrift. Sämtliche Legenden negativ.

130 : 92 mm. Einf.

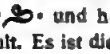
P. I. 294. 494. — Schreiber 2346.
WIEN, H.[1]

DIE APOSTEL

4 SS. PAULUS UND PETRUS

Die Apostelfürsten stehen kahlköpfig und barfuß in Mäntel gehüllt einander zugewendet. Jeder hält in der Rechten ein offenes Buch. Paulus, mit langem Bart, umfaßt mit der Linken den Griff des Schwertes, dessen Spitze am Boden ruht, Petrus mit kürzerem Bart blickt in sein Buch und hält in der Linken den Schlüssel. Scheibennimben. Der Fußboden ist nur durch die Horizontallinie angedeutet. Einf. Taf. 37 Nr. 95

94 : 64 mm. Einf.

P. II. 89. 37.
Aukt. Rumohr (Dresden 1846) an König Friedrich August II.
DRESDEN, S. Fr. A. (Guter, nur etwas grießlicher Abdruck von grauem Ton. 1846. S. Rumohr.)
Die Platte ist mit zahlreichen vertikalen Kratzern bedeckt, die über die Köpfe der Apostel herabgehen. Passavant beschreibt dies wichtige Blatt als unbedeutende Arbeit der Schule des Meisters  und hält es für unvollendet, wahrscheinlich weil die Angabe des Fußbodens fehlt. Es ist dies jedoch beim Meister des Kalvarienberges eine typische Erscheinung.

MÄNNLICHE HEILIGE

5 ST. GEORG

Der Ritter kniet in voller Rüstung, nach links gewendet, mit dem rechten Bein auf dem vom Bauche gesehenen Drachen und schwingt mit der Linken sein Schwert. Die Helmbinde flattert im Winde nach rechts. Der Drache hat ein Stück der Lanze, das der Ritter in der Taf. 37 Nr. 93

[1] Die Hofbibliothek besitzt noch drei andere zu derselben Folge gehörige Schrotblätter: Anbetung der Könige (Schreiber 2207), Kreuzabnahme (Schreiber 2353) und Auferstehung (Schreiber 2375). Vielleicht liegen auch ihnen Stiche des Meisters des Kalvarienberges zu Grunde.

Digitized by Google

Rechten hält, im Rachen und bricht mit einer Tatze den Schaft ab. Die Spitze liegt unten. Ohne Bodenangabe und Hintergrund.

52 : 41 mm. Bl.

B. X. 24. 43. — P. II. 155. bei 7. — N., Mon. III. 1691. 8. — Gaz. d. B.-A. 1870. II. p. 159. (Thausing.)

Holzschnitt nach Schönbrunners Zeichnung in der Gaz. d. B.-A. 1870. p. 161. (Wien, A.) — Photographie von Dr. J. Meder. (Wien, A.)

WIEN, A. (W. Ochsenkopf-Fragment).

Passavant irrt, wenn er den in der Albertina beim Meister •Ⓔ •𝔖• eingereihten Stich für einen unfertigen Probedruck des runden Blättchens vom Meister ḫ w (P. 7) hält, ebenso Nagler, der ihn zwar nicht als identisch, aber als ähnliche Komposition im Werk des genannten oberdeutschen Stechers aufführt. Es ist keineswegs ein Probedruck, sondern das Fehlen des Hintergrunds charakterisiert auch andere Stiche des Meisters. Thausing rechnet das Blättchen a. a. O. zur Schule des Meisters •Ⓔ •𝔖•.

6 ST. GEORG

Taf. 37 Nr. 94

Der Heilige kniet, nach rechts gewendet, in voller Rüstung, mit federgeziertem Helm und langen Sporen, auf dem überwundenen zweifüßigen Drachen, dessen Hals von der abgebrochenen Lanze durchbohrt ist, und der in die kreuzgezierte Tartsche des Ritters beißt, während ihm dieser mit dem Schwert den Todesstoß versetzt. Rechts sieht die auf Felsen knieende Prinzessin betend dem Kampf zu und hält das nach recht sprengende Roß des Ritters am Zügel. Links in der Ferne — nur durch den viel kleineren Maßstab angedeutet — sprengen vier Reiter, zwei davon mit Armbrüsten nach rechts, indes ein fünfter ins Horn stößt. Dahinter die Königsburg, auf deren Altan das Elternpaar steht. Im Wallgraben schaukelt ein leerer Kahn. Im Grunde links und rechts dichter Wald, ein Bergschloß und eine Stadt. Vorn zahlreiche Grasbüschel und drei größere Blattpflanzen.

109 : 146 mm. Bl.

Evans, Add. n. 266. — P. II. 274. 2. — Willshire, Cat. II. 129. G. 157. — Rep. XV. (1892) p. 493. bei 117. (L.)

Photographie. (London.)

Aukt. Seratti (London 1816) 5 £ 15 sh., jetzt im British Museum.

LONDON (Vorzüglicher Abdruck, remargiert. 1843. S. Seratti)[1].

[1] Passavants Angabe, daß sich auch ein Abdruck in Berlin befinde, beruht auf einem Irrtum. Er gibt auch die Maße nach dem remargierten Londoner Exemplar.

Digitized by Google

Nur aus diesem ausgezeichneten Stich läßt sich die Zartheit der technischen Behandlung des Meisters erkennen, weil von keiner anderen Arbeit seiner Hand ein so vorzüglicher Abdruck erhalten ist. Die außerordentlich feinen Parallelschraffierungen, auf dem Boden diagonal, an den Bergen und Felsen vertikal, dominieren. Querlagen sind nur ganz spärlich am Schlosse links verwendet. Der Druck ist von schöner Schwärze. — Evans beschrieb den Stich bei den Anonymen, Passavant wies ihn dem ein halbes Jahrhundert jüngeren Boccaccio-Meister zu, eine Ansicht, die bereits Willshire unbegründet fand.

Der Meister ·Ⓔ ·𝔖· hat augenscheinlich das Motiv des Ritters für seinen frühesten Georg (P. 171.) benutzt, wenn auch der Drache bei ihm ganz anders dargestellt ist und nicht auf dem Rücken liegt.

7 DAS MARTYRIUM DES HEILIGEN STEPHANUS

Links steht der König, mit gelocktem Bart und Haar, bekröntem Hut und dem Krummsäbel an der rechten Seite, im Gespräch mit seinem Gefolge. Fünf Männer (nur einer davon mit langem Bart) in phantastisch wechselnden Kopfbedeckungen und langen Gewändern umgeben ihn. Weiter rechts, in der Mitte der Darstellung kniet Stephanus in der Dalmatika, nach links gewendet und für seine Mörder betend. Zwei Schergen hinter ihm erheben Felsstücke, ein dritter sammelt rechts Steine, und vorn stehen drei andere, von denen einer mit der Schleuder zum Wurf ausholt, ein anderer, mit einer Kapuze, seinen Stein wirft, und der dritte von rechts Steine herbeischleppt. Drei Schergen werfen mit der linken Hand, der vierte hebt den Stein mit beiden Händen[1]. Ganz links kniet noch ein Knecht mit den Mänteln und Schwertern seiner Genossen. Am Erdboden verstreut Steine und einzelne große Blumen und Blattpflanzen. Taf. 38 Nr. 98

168 : 213 mm. Pl.

H., N. N. I. 314. 98. — Zani II. 9. 190. I. — P. II. App. 55. — Rep. XII. (1889) p. 86. (L.)
Photographie von W. Hoffmann. (Dresden.)

DRESDEN (Sehr kräftiger Abdruck, oben ein wenig defekt. W. sechsflammige Sonne mit Gesicht).

Passavant beschreibt dies Hauptblatt des Künstlers im Appendix zum Meister mit den Bandrollen unmittelbar hinter dem Kalvarienberg, dessen technische Verwandtschaft mit dem Stephanus ihm bereits auffiel. Ich hielt es im Repertorium zuerst für eine retuschierte Arbeit des Meisters der Liebesgärten, doch ist mir die Urheberschaft des Kalvarienberg-Meisters nicht mehr zweifelhaft.

[1] Ein ehemaliger Besitzer hat vielleicht deshalb die Gruppe der vier Steinwerfer auf der Rückseite durchgezeichnet, um die richtige Wurfstellung festzuhalten.

Digitized by Google

Die drei untersten Pflanzen hat der Meister der Liebesgärten im großen Liebesgarten gegenseitig kopiert (vergl. Taf. 40). Ich nahm früher irrigerweise das umgekehrte Verhältnis an, aber die übrigen Pflanzen des Liebesgärtners sind so typisch, daß diese drei vollkommen aus seiner üblichen Flora herausfallen.

Der vom Rücken gesehene Schleuderer ist gegenseitig unverstanden als Bogenschütze auf einem unbeschriebenen Schrotblatt (Martyrium des heiligen Sebastian) im Germanischen Museum kopiert.

RELIGIÖSES

8 DIE CHRISTEN UND DIE HEIDEN

Taf. 37 Nr. 96

Links umringen vier Männer und eine Frau ein nacktes Götzenbild mit einer Fahne. Einer von ihnen, vor der Säule, ist bärtig und durch den Hut als Jude gekennzeichnet. Rechts knieen acht Christen, darunter drei Frauen und zwei Greise. Über ihnen erscheint das Antlitz Christi im Strahlenkreuz von flammenden Wolken umgeben, aus denen Flammenstreifen nach links zu dem Idol hinüberfliegen. Einf.

110 : 85 mm. Einf.

Unbeschrieben.

WIEN, A.

Die Arbeit ist von unendlicher Zartheit und gehört der reiferen Zeit des Meisters an. Sie steht der Geißelung (Nr. 2) sehr nahe. Der Meister der Nürnberger Passion stach die ungewöhnliche Darstellung im Gegensinne (Nr. 13 seines Werkes). Es ist zwar keineswegs eine Kopie, da alle Einzelheiten vollständig verschieden sind (vergl. Taf. 27. Nr. 75), aber der Stecher muß doch wohl das künstlerisch höher stehende Blatt des Kalvarienberg-Meisters gekannt haben, da die Anordnung ganz die gleiche ist, und hier wie dort acht Christen und fünf Heiden, unter den ersteren drei Frauen, unter den letzteren eine, erscheinen. Auch die Pose des Götzen stimmt auffällig überein.

PROFANES

9 EIN KRIEGER

Taf. 38 Nr. 97

Er steht in voller Rüstung, das Schwert an der rechten Seite, aber ohne Helm, nach rechts gewendet und hält in der Rechten eine Heim-

Digitized by Google

barte, während er die Linke auf den ovalen Schild stützt. Das bartlose Haupt mit gelocktem Haar schmückt eine Stirnbinde, deren Enden nach links flattern. Ohne Bodenangabe.

161 : 79 mm. Bl.

Willshire, Cat. II. 483. G. t31*.

Lichtdruck. (London, Kings Library.)

LONDON, Kings Library (Matter Abdruck von der bereits sehr abgenutzten Platte gezogen, unsauber und sehr schwarz. W. Fragment, vielleicht das Maul eines Ochsenkopfes).

Dies durch die seltene Eleganz der Haltung besonders anziehende Blatt klebt in einem Foliobsnd mit Kostümen[1]. Willshire hält es für flämisch oder kölnisch.

Auf einem mit Feder und Tusche gezeichneten Studienblatt des XV. Jahrhunderts mit sechs Figuren in Coburg ist der Krieger gegenseitig ohne Stirnbinde und mit einer Fahne statt der Helmbarte kopiert. Er stützt die Rechte auf eine Tartsche statt des Rundschildes.

Hans Sebald Beham hat die Figur, wahrscheinlich wegen der altertümlichen Burgunderrüstung, für den Henoch seiner Patriarchen-Holzschnitte (Pauli 697.) frei benutzt. Die Pose ist ziemlich genau beibehalten, nur ein bärtiger Kopf aufgesetzt, und Zaddelärmel sind hinzugefügt.

9 a KOPIE

Stark verkleinert, ohne die flatternden Enden der Stirnbinde, an deren Stelle sich das nach unten gerückte, unverstanden kopierte Eisen der Helmbarte befindet. Der Brustharnisch ist mit kleinen Halbkreisen gemustert, und der Boden durch viele einzelne Grashalme angegeben.

91 : 46 mm. Bl.

Courboin 961.

PARIS (Oben etwas verschnitten, die Ecken abgeschrägt, der Plattenrand links und unten sichtbar).

Ziemlich dürftige Arbeit mit engen Querschraffierungen und von sehr schwarzem Druck. Das Blatt ist in Paris bei den Spielkarten versteckt, und Courboin vermutet darin einen „Valet d'écusson".

[1] t46, l. 10, sheet 80; or 2 of 146, i 10.

Digitized by Google

DER MEISTER DER LIEBESGÄRTEN

Es gibt keinen Kupferstecher des XV. Jahrhunderts, der so ausgesprochenermaßen das Gepräge der burgundischen Kunstweise aus der Zeit Philipps des Guten trüge, wie der Meister der Liebesgärten. Passavant benannte ihn nach den beiden Stichen, die auch gegenständlich für den Künstler und seine Heimat charakteristisch sind. Ich habe in meiner 1893 erschienenen Monographie so ziemlich alles gesagt, was über den Stecher nach dem gegenwärtigen Stande der Forschung zu sagen ist, und die wenigen Blätter, die ich seither seinem Werk hinzuzufügen vermochte, ändern nichts an der Gesamterscheinung. Wie bei seinen Vorgängern oder Zeitgenossen, dem Meister des Todes Mariae und dem Meister des Kalvarienberges, hat sich auch bei ihm von jedem der 22 Stiche nur ein einziges Exemplar erhalten.

Seine Gestalten sind eher lang als gedrungen. Die ziemlich kleinen Köpfe haben, auch bei Jünglingen und Mädchen, einen ältlichen, unschönen Ausdruck, der hauptsächlich durch das Herabziehen der Mundwinkel und durch ein starkes Betonen des Nasenrückens verursacht wird. Die schneckenförmigen Löckchen, die wir schon beim Meister des Kalvarienberges kennen lernten, finden sich auch bei ihm, doch kommen daneben, namentlich in der Passionsfolge, lange, glatt herabfließende Haare vor. Die Hände sind bald zu groß, bald zu klein, wie denn der Liebesgärtner überhaupt ein ziemlich sorgioser Zeichner ist. Noch schwächer erscheint die Bildung der Füße, die der Stecher, wo es irgend angängig, durch aufliegende Gewänder verdeckt. Die Figuren stehen unsicher, häufig, wie schon v. Quandt[1] bemerkt hat, auf den Zehen. Bei ungewöhnlichen Stellungen, z. B. bei dem zu Boden geschlagenen Malchus auf der Gefangennahme (Nr. 7), weiß sich der Künstler nicht mit der Lage der Füße abzufinden. Am naivsten kommt dies Unvermögen bei den drei Kavalieren in der Mitte des großen Liebesgartens[2] zur Erscheinung, namentlich bei dem mit dem Becher, der, auf den Fußspitzen stehend, den Oberkörper über den Bach hin-

[1] Verzeichnis meiner Kupferstichsammlung Nr. 1 B.

[2] Vergl. Taf. 40. Nr. 102.

Digitized by Google

weg an den Tisch lehnt, oder bei dem vom Rücken gesehenen mit der Sendelbinde rechts, dessen Füße aussehen wie die umgebogenen Beine der von Kinderhand ausgeschnittenen Papierfiguren. Auch bei dem Jüngling rechts im Vordergrund vermochte der Stecher nicht die Bein- und Fußstellung glaubhaft zu machen. Er sollte neben seiner Dame knieen und zugleich in halb liegender Haltung das rechte Bein auf der Rasenbank ausstrecken, da diese aber höher liegt als der Erdboden, so schwebt die Figur in der Luft. Im kleinen Liebesgarten (Nr. 20) erhebt sich der Künstler zu einer ihm sonst fremden Anmut und Zierlichkeit. Einzelne Gruppen, wie z. B. das Paar links im Vordergrund, sind nicht ohne Empfindung gezeichnet.

Die mit Geschmack angeordneten Gewänder fallen meist in langen, tief beschatteten Parallelfalten weich herab und bilden unten dreieckige, aber nicht eigentlich knitterige Bruchflächen. Eine Vorliebe scheint der Meister für die Darstellung von Tieren zu haben, die ihm daher auch im allgemeinen besser gelingen als die Menschen. Im großen Liebesgarten (Nr. 21) und auf dem heiligen Eligius (Nr. 16) findet sich eine ganze zoologische Musterkarte. Besonders gut beobachtet sind die Hunde, Rehe, Hirsche und Bären. In der Darstellung der Vögel bleibt er jedoch erheblich hinter dem Meister der Spielkarten zurück.

Der Erdboden ist gewöhnlich mit kurzen Horizontalstrichen gedeckt und mit kleinen Steinchen bestreut. Dichte Rasenflächen werden durch kommaartige, mit der Spitze nach unten gekehrte Keilstrichelchen angedeutet, die gruppenweise oder — wie im großen Liebesgarten — in Reihen, bald nach links, bald nach rechts geneigt, nebeneinander stehen. Dazwischen verteilt finden sich in gleichen Abständen allerlei Blattpflanzen und Blumen, unter denen ein Dreiblatt ohne Stiel besonders häufig vorkommt und für die Charakteristik des Stechers bedeutungsvoll ist, da es bei anderen Meistern nicht gefunden wird. Ihm allein eigentümlich ist auch die stereotype Anwendung dieses Dreiblatts für die Belaubung der hirschgeweihförmigen Waldbäume. Sie zeigt sich übereinstimmend in beiden Liebesgärten und wird nur auf dem großen rechts einmal durch eine Gruppe von Bäumen unterbrochen, bei denen die rundliche Form der Blätter durch eine dreispitzige ersetzt ist. Auf der augenscheinlich sehr frühen Heimsuchung (Nr. 1) tritt an Stelle

Digitized by Google

der Blätter eine schräge Schraffierung, die auch auf dem kleinen Liebesgarten links im Hintergrund wiederkehrt. Zur Einfassung seiner Kompositionen verwendet der Meister der Liebesgärten gern Rahmen aus zwei bis vier Linien, zwischen denen eine kurze Schraffierung oder Kreuzlage, mitunter auch ein Linear- oder Blatt- und Blumenornament angebracht ist. Auch die, übrigens ziemlich kleinen Scheibennimben haben gewöhnlich Doppelränder und sind zuweilen mit engen Strahlen gefüllt. Das Kreuz im Nimbus Christi hat die Lilienform. Mitunter, wie bei den heiligen Eligius (Nr. 16) und Hieronymus (Nr. 18), fehlen die Nimben ganz.

In der perspektivischen Darstellung von Baulichkeiten und Innenräumen zeigt sich der Stecher ziemlich gewandt. Das trefflichste Beispiel in dieser Hinsicht bietet wohl die Goldschmiedewerkstatt des heiligen Eligius, eine der reifsten Arbeiten des Künstlers, wenn auch freilich selbst hier noch grobe Verkürzungsfehler mit unterlaufen. Man beachte z. B. die Tischplatte rechts in ihrer Lage zum vorderen Fuß des Tisches oder die Stellung des von links gesehenen Vogelbauers im Fenster, das nicht von demselben Augenpunkt, sondern mehr von rechts genommen wurde. Der gemusterte Fußboden auf zwei Blättern der Passion (Nr. 8 und 9) zeigt noch keine perspektivische Verkürzung, während diese bei der Gregors-Messe (Nr. 17) und dem kleinen Liebesgarten berücksichtigt ist. Die bei den Vorgängern des Liebesgärtners noch sehr häufige Verwechselung von rechts und links durch Außerachtlassen der Spiegelwirkung des Abdrucks begegnet unserem Künstler nur selten[1]. Wie der Spielkarten-Meister liebt er lange geradlinige Strichlagen, die sehr zart und eng den Falten folgen, aber in den tiefsten Schatten auch Kreuzlagen zeigen, ein Verfahren, das ähnlich auch vom Meister mit den Bandrollen geübt wird. Die Druckfarbe ist bald von mattbläulicher Schwärze, bald grünlichgrau, seltener tiefschwarz.

Für die burgundische Heimat des Stechers sind in erster Linie die Kostüme auf den beiden Liebesgärten entscheidend. Wir finden die meist bis zu den Knieen reichenden, mit Pelzwerk verbrämten Röcke

[1] Bei Christus vor Pilatus und im kleinen Liebesgarten findet sich das Schwert zweimal an der rechten Seite, und der heilige Hieronymus zieht dem Löwen den Dorn mit der Linken aus der Tatze.

mit sackartigen Überärmeln, die gezaddelten Sendelbinden und seitlich geschnürten, noch schnabellosen Schuhe. Auch der breitkrempige Pelzhut der van Eyck, wie ihn der Mann mit den Nelken oder Giovanni Arnolfini in London tragen, erscheint im kleinen Liebesgarten. Bei den Frauen dominieren Hörnerkopfputz und burgundische Flügelhaube. Sie tragen außerdem lange Schleppkleider, die — wie Jean Duclerc, der Rat Philipps des Guten, berichtet — zu Anfang der sechziger Jahre vollständig außer Mode kamen. In der Passionsfolge ist es namentlich Pilatus, der in seiner pelzverbrämten Schaube und der eigentümlichen, turbanartigen Kopfbedeckung sofort die Erinnerung an van Eyck heraufbeschwört. Dieser der Sendelbinde verwandte, aber ungezaddelte Kopfputz, bei dem die breiten Stoffenden wie bei einer Schleife über der eigentlichen Kappe emporstehen, kommt auch im großen Liebesgarten bei dem Herrn mit dem Becher vor. Er ist genau der gleiche, wie ihn Jan van Eyck auf seinem angeblichen Selbstporträt im Genter Altar trägt, oder wie er bei einem männlichen Bildnis van Eycks in der National Gallery vorkommt. Auch der Hörnerkopfputz, den mit einer einzigen Ausnahme, sämtliche Damen im großen Liebesgarten aufweisen, ist in den Bildnissen der van Eyck typisch. Als Beispiele erwähne ich nur die Frau des Arnolfini in London, die Gattin Jan van Eycks in Brügge oder die, wenigstens in Kopien erhaltenen Bildnisse der Jacobaea von Bayern (Kopenhagen) und der Bonne d'Artois (Berlin). Auch für das Antoniuskreuz mit dem Glöckchen, das die Dame auf der linken Seite des großen Liebesgartens am Halse trägt, finden wir ein Analogon an der Kette des Mannes mit den Nelken. Dies Amulett, das wahrscheinlich zum Schutz gegen Aussatz (Antoniusfeuer) diente, scheint in den Niederlanden beliebt gewesen zu sein, findet sich aber meines Wissens in Deutschland nicht. Es kommt im Verein mit dem Hörnerkopfputz auf einem Stich des Bandrollen-Meisters[1] vor, dem höchst wahrscheinlich ein verschollenes Original des Meisters der Liebesgärten zu Grunde liegt.

Auch die Tatsache, daß zwei Paare aus dem kleinen Liebesgarten in einem niederländischen Blockbuch kopiert sind, scheint mir für die Lokalisierung des Meisters ins Gewicht zu fallen, wenngleich die

[1] Der Jüngling und die beiden nackten Weiber. P. II. 241. 214. (Wien, A.)

weite Verbreitung seiner Stiche dadurch bezeugt wird, daß z. B. der große Liebesgarten zusammen mit Stichen des Spielkarten-Meisters und des ·𝔊·𝔖· in den Wandgemälden der landesfürstlichen Burg in Meran benutzt wurde. Demselben Stich entlehnte der Bandrollen-Meister unwesentliche Einzelheiten für seine Darstellung der tiburtinischen Sibylle mit Kaiser Augustus,[1] wie er denn auch das schlafende Hündchen aus Christus vor Pilatus (Nr. 8) für den Jüngling mit den nackten Weibern benutzte und die Geißelung aus der Passionsfolge (Nr. 9) kopierte.

Umgekehrt hat es der Meister der Liebesgärten nicht verschmäht, gelegentlich bei andern Stechern seiner Zeit Anleihen zu machen. Dem Meister des Kalvarienberges hat er für den großen Liebesgarten mehrere Pflanzen entlehnt, und der heilige Antonius (Nr. 15) ist eine direkte gegenseitige Kopie nach dem größeren Original des Spielkarten-Meisters[2], dessen Astwerkrahmen mit Rosen und Akeleiblüten er wieder für ein anderes Blatt, die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten (Nr. 4), benutzte.

Der zuletzt genannte Stich läßt sich vor 1454 datieren, da eine rohe Darstellung des Gekreuzigten[3], deren runder Zierrahmen nach dem der Ruhe auf der Flucht kopiert ist, handschriftlich diese Jahreszahl trägt. Daß die Passionsfolge schon in den Federzeichnungen des Miroir de la Salvation humaine von Jean Mielot mit dem Datum 1448 auf der Bibliothèque Royale zu Brüssel mehrfach als Vorlage benutzt ist, habe ich in meiner Monographie über den Meister der Liebesgärten p. 7—13 ausführlich nachgewiesen.

Wichtiger noch, zwar nicht für die Datierung des Stechers, wohl aber für die nähere Begrenzung seiner Heimat, scheint mir die Abhängigkeit einer großen Anzahl Grisaillemalereien von seinen Stichen, die sich in leider sämtlich undatierten, handschriftlichen Brevieren der Bibliotheken zu Brüssel, Antwerpen, im Haag, Hannover und Oxford, sowie in zerstreuten Einzelblättern aus solchen finden. Diese Grisaillen, über die ich eingehender p. 13 meiner Monographie gesprochen habe, zeigen im allgemeinen einen älteren Typus als die

[1] P. II. 20. 29. (Basel.)
[2] Nr. 34 seines Werkes.
[3] P. II. 221. 80. (Paris, S. v. Rothschild.)

Digitized by Google

Stiche des Meisters der Liebesgärten, ja sogar eine künstlerische Superiorität über den letzteren, die auf den ersten Blick nur schwer an die Priorität der Stiche glauben läßt. Wie ich schon a. a. O. betont habe, ist es nicht unmöglich, daß den Grisailien und den Stichen gemeinsame, aber leider verschollene Urbilder zu Grunde lagen. Jedenfalls sind die Stiche nicht nach den Grisaillemalereien gefertigt, deren fabrikmäßige Massenherstellung in den niederländischen Klöstern ich schon 1893 nach Kenntnis der beiden Breviere in Brüssel und Antwerpen annahm, und die durch Auffinden weiterer Beispiele aus derselben Werkstatt im Haag, Hannover und Oxford — einzelne Blätter kommen sogar hin und wieder im Kunsthandel vor — Bestätigung findet. Sehr wichtig und beachtenswert für die nähere Begrenzung der Heimat dieser Grisaillen scheint mir ihre bisher übersehene große Stilverwandtschaft mit den Szenen aus dem Marienleben auf den Altarflügeln des Melchior Broederlaem in Dijon, dem Hauptwerk der höfischen Kunst aus der Zeit der burgundischen Herzoge.

Daß der Meister der Liebesgärten, wie alle Kupferstecher seiner Zeit, der Zunft der Goldschmiede angehörte, versteht sich von selbst. Ich möchte aber auch, wenigstens in ganz hypothetischer Form, der Vermutung Raum geben, daß er uns in einem seiner Stiche, dem heiligen Eligius (Nr. 16), ein Bild der eigenen Goldschmiedewerkstatt hinterlassen hat. Der heilige Eligius thront darin, was meines Erachtens schon durch den größern Maßstab angedeutet wird, als Schutzpatron des Künstlers, der sich selbst bescheiden als Gehilfen des Heiligen dargestellt hat, denn er nimmt mit der Kornzange kleine Stückchen Schlaglot, um den Nodus des Kelches zu löten, dessen Kuppa St. Eligius selber kunstgerecht auf einem sogenannten „Becherhorn“ schmiedet. Der Fuß des Kelches steht vor ihm auf der eisernen Richtplatte, die dazu dient, die Gefäße genau gerade zu stellen, daneben ein Meißel, eine Punze und eine viereckige Platte zum Anreiben des flüssigen Borax. Neben dem Meister sitzt nicht, wie Passavant meint, ein Gehilfe, sondern offenbar seine Frau[1]. Sie schlägt mit dem Hammer

[1] Die Einziehung der Hüften, das überlange Haar mit dem Stirnband, lassen darüber keinen Zweifel. Auch Isabel van Meckenem hat sich bekanntlich mit seiner Gattin Ida porträtiert.

eine der Stanzen in den Bleiring, von denen noch drei vor ihr auf dem Tisch liegen. Daneben sieht man Boraxbüchse, Zirkel, Blechschere, Feile und Hammer sowie den Ölstein zum Schleifen der Werkzeuge. Den Platz des Ziseleurs, der links mit Drahtziehen beschäftigt ist, kennzeichnen die Anreißstifte, Ziseleurhammer und verschiedene Punzen, die dem zum Aufhängen bestimmten Futteral entfallen sind. Daneben liegen noch eine Schnalle und Felle. Über dem umgefallenen Schemel ist das Leder zur Aufnahme der abgefeilten Metallreste am Tisch befestigt. Am offenen Fenster hängt die Wage, an der Wand sind Hämmer, Feuerzangen, Anreißer, Blechscheren, Feilen und Grabstichel verschiedener Größe auf einem Hängebrett befestigt, darunter ein Winkel und ein Brettchen aus weichem Holz zum Einschlagen der Stichel. An der gegenüberliegenden Wand der mit Maßwerk und Fialen reich gezierte Schmelzofen mit dem Blasebalg, Holzkohlenkorb und Feuerzange[1]. Die Wappen der Fensterscheiben sind ohne Tinkturen nicht zu deuten, da sie zu häufig vorkommen.

Nach den oben angeführten stilistischen Argumenten und äußerlichen Beiegen wird man nicht zu früh greifen, wenn man die Tätigkeit des Meisters der Liebesgärten um 1440—1450 ansetzt. Eine chronologische Ordnung seiner Stiche scheint mir bei deren geringer Anzahl und der Ungleichheit der zufällig erhaltenen Abdrücke gewagt, doch möchte ich den kleinen Liebesgarten und den heiligen Eligius zu seinen reifsten Arbeiten rechnen. Als Wasserzeichen finden sich je einmal ein kleiner Ochsenkopf (Nr. 6), ein ähnlicher mit Stange und Stern (Nr. 7), ein großer mit breiter Stange und siebenblättriger Blume[2] (Nr. 21) und ein gotisches p mit Blume (Nr. 18).

[1] Ich verdanke die genauen fachmännischen Einzelangaben Herrn Goldschmied J. Bossard in Luzern.

[2] Briquet gibt unter Nr. 14778—14803 zahlreiche Varianten dieses Ochsenkopfes, bei denen aber stets die Nasenlöcher fehlen, während sie hier vorhanden sind.

Digitized by Google

NEUES TESTAMENT

1 DIE HEIMSUCHUNG

Elisabeth mit Turban und Rissentuch faßt, links aus der Haustür tretend, die rechte Hand Mariae, die den Mantel über den Kopf gezogen hat. Beide haben Scheibennimben. Hügeliger Boden mit einigen Pflanzen und im Hintergrund ein Baum. Dreifache Kreiseinf. mit kurzer Schrägschraffierung zwischen der zweiten und dritten.

76 mm. Durchm. äuß. Einf.

Wessely 72. — Rep. XII. (1889) p. 86. (L.) — L., M. d. L. 1.
Lichtdruck bei L. Taf. I. Nr. 1. (Berlin.)
Aukt. v. Stengel (München 1825) an v. Nagler, jetzt in Berlin.
BERLIN (Ausgezeichneter, bläulich-schwarzer Abdruck, links und rechts stark verschnitten. SS. v. Stengel und v. Nagler).

2 DIE DARSTELLUNG IM TEMPEL

Der bärtige Simeon empfängt, links am Altar stehend, das nackte Jesuskind. Rechts Maria mit über den Kopf gezogenem Mantel, Kerze und Taubenkörbchen, dessen Henkel das Kind faßt. Links hinter Simeon ein Mann mit burgundischem Hut. Scheibennimben, beim Kinde mit eingefügtem Kreuz. Gemusterter Boden. Stabrahmen mit Blattwerk.

86 : 64 mm. Bl.

P. II. 213. 10. — Willshire, Cat. II. 77. G. 61.
LONDON (Etwas verrieben, Spuren von Braun, Violett, Gelb und Gold. 1848).
Ich lernte den von Passavant und Willshire bei den Anonymen beschriebenen Stich erst nach dem Erscheinen meiner Monographie kennen. Er bildet eine Art Gegenstück zu Nr. 3 oder gehört vielleicht mit jenem Blatt zu einer sonst verschollenen Folge des Marienlebens.

Digitized by Google

3 DIE FLUCHT NACH ÄGYPTEN

Maria mit über den Kopf gezogenem Mantel reitet nach rechts, im Arm das bekleidete Kind, das eine Kappe trägt. Der bärtige Joseph, sein Bündel am Stock auf der Schulter, führt den Esel und sieht sich nach den Seinen um. Scheibennimben, bei Maria mit Strahlen- und Doppelrand, beim Kinde mit eingefügtem Lilienkreuz. Am Boden Gras und Pflanzen, links im Grund Felsen. Rahmen aus vier Einfassungslinien mit einem Rankenornament zwischen der zweiten und dritten.

90 : 65 mm. Einf.

P. II. 213. 11. — Rep. XII. (1889) p. 86. (L.) — L., M. d. L. 2.
Lichtdruck bei L. Taf. I. Nr. 2. (Berlin.)
BERLIN (Guter Abdruck, an einzelnen Stellen mit Gelb bemalt. S. v. Nagler.)

4 DIE RUHE AUF DER FLUCHT NACH ÄGYPTEN

Taf. 39 Nr. 100

Maria sitzt links und hält auf ihrem Schoß das nackte Jesuskind. Der Knabe blickt nach rechts zu dem mit Mantel und Kappe bekleideten bärtigen Joseph hinüber, der, den beladenen Esel am Zügel haltend, aus einem Bronnen mit der angeketteten Schöpfkelle Wasser trinkt. Sein Stab liegt hinter dem Esel, der aus dem Abfluß der Quelle säuft. Letztere fließt aus einem Baum zwischen Maria und Joseph in ein viereckiges Becken. Der Baum gabelt sich oben in zwei Äste, die, Rosen und Akeleiblüten tragend, in mannigfachen Verschlingungen den etwa 20 mm. breiten, aus vier Kreislinien gebildeten Rahmen füllen. Dichter Rasen mit einigen Blattpflanzen. Scheibennimben, bei Maria mit Strahlen, beim Kinde mit strahlendem Lilienkreuz.

98 mm. Durchm. äuß. Einf.

Rep. XIV. (1891) 103. bei 4. (L.) — L., M. d. L. bei 3.

Aukt. Buckingham (London 1834) 2 £ 2 sh. — Lattin (London 1841) 2 £ 2 sh. an Smith, seit 1903 in Berlin.

BERLIN (Guter Abdruck, links etwas verschnitten. 1903 von Obach & Co. für 1000 Mk SS. Buckingham und Lattin).

Der in meiner Monographie nach dem Kat. Buckingham erwähnte Stich tauchte erst 1903 in London wieder auf und erwies sich nicht als identisch mit dem Kölner Blatt (Nr. 4 a), sondern als dessen Vorbild. Die Datierung vor 1454[1] bezieht sich somit auf

[1] Vergl. meine Monographie a. a. O.

das Berliner Original, dessen technische Behandlung erheblich zarter ist. Der Blumenrahmen ist nach dem h. Antonius vom Meister der Spielkarten (Nr. 34 seines Werkes) kopiert und nur in eine runde Form gebracht. Der Druck hat eine grünliche Farbe. Die äußere Kreiseinfassung ist nur teilweise erhalten.

4 a KOPIE

Die Strahlen im Nimbus Mariae reichen nicht bis an dessen Rand. Neben ihr am Bach statt der sechsblättrigen Pflanze mehrere spitze Blätter, rechts hinter dem Esel statt des Rasens Felsen und unter seinem Bauch mehrere Blattpflanzen. Der kleine nach links gebogene Zweig mit sieben Blättern am Baumstamm berührt nicht die innere Kreiseinf.

98 mm. Durchm. äuß. Einf.[1]
129 : 102 mm. Pl.

Rep. XIV. (1891) 103. 4. (L.) — L., M. d. L. 3.
Lichtdruck bei L. Taf. I. Nr. 3. (Köln.)
KÖLN (Abdruck mit breitem Rand, links etwas defekt aus einem lateinischen Ms.[2]).

Ein Vergleich des Berliner Originals mit dieser, in meiner Monographie irrtümlich als Original veröffentlichten Kopie ergibt, daß es sich auch nicht, wie man vielleicht glauben könnte, um eine eigenhändige Wiederholung des Meisters der Liebesgärten handelt. Gewisse Einzelheiten wie Sattel und Tragkorb des Esels, der daran hängende Krug, die Kette am Schöpflöffel u. s. w. sind offenbar von einer ungeschickteren Hand nach dem Berliner Vorbild kopiert und nur aus diesem in ihrer Form richtig zu verstehen. Die Stichweise ist rauher und die Zeichnung, besonders bei den Extremitäten, schwächer, die Druckfarbe grauschwarz, im Original grünlichgrau. Die Hand eines bestimmten Stechers, etwa des Meisters von 1462, der allenfalls in Betracht käme, kann ich in der Kopie nicht erkennen.

5 DIE DORNENKRÖNUNG

Christus, mit Kreuz- und Scheibennimbus, sitzt mit gebundenen Händen, ein wenig links gewendet, zwischen vier bartlosen Schergen.

[1] Eine weitere, nur ganz zart gezogene Einf. hat 105 mm. Durchm.

[2] Das noch jetzt neben dem Stich aufbewahrte Blatt mit 23 teilweise rot unterstrichenen Schriftzeilen hat eine merkwürdige Ähnlichkeit (auch in den Maßen 143 : 218 mm.) mit den Manuskriptblättern der heut über Paris, Darmstadt und Dresden verstreuten Hs., die die Passionsfolge (Nr. 6—13) und andere Stiche des Liebesgärtners, des Bandrollen- und Erasmus-Meisters enthielt.

Digitized by Google

Zwei drücken ihm mit Stäben die Dornenkrone auf, der dritte reicht ihm, links knieend, das Rohrzepter und der vierte mit einer Geißel am Gürtel zerrt ihn an den Haaren und schlägt ihn mit der Faust. Rechts steht Pilatus in pelzverbrämter Schaube, eine Pelzkappe auf dem bärtigen Haupt, am Gürtel einen Dolch und den Stab in der Rechten, neben ihm ein Diener. Gemusterter Fußboden ohne perspektivische Verkürzung.

118 : 129 mm. Bl.

P. II. 219. 68.

BASEL (Oben verschnitten und ohne die oberen Ecken).

Der Stich ist jedenfalls niederländisch und steht dem Meister der Liebesgärten ungemein nahe. Ich wagte nicht, ihn in meine Monographie aufzunehmen. Wenn er wirklich von ihm herrührt, scheint er wenigstens von fremder Hand stark überarbeitet zu sein.

6–13 DIE PASSION

8 Blatt aus einer Folge. Christus trägt sehr langes Haar und ungeteilten Kinnbart, Scheibennimbus mit verziertem Lilienkreuz, bei der Geißelung auch mit Strahlen. Die übrigen heiligen Personen haben in der Regel Strahlen- und Scheibennimben mit Doppelrand. Der meist horizontal gestrichelte Boden ist mit Grasbüscheln, Blattpflanzen und Steinchen bedeckt, bei Nr. 7 und 8 mit schwarzen und weißen Dreiecken gemustert. Rahmen aus vier Einfassungslinien mit einer von der zweiten nach auswärts gerichteten schrägen Schraffierung.

v. Quandt 1. B. — P. II. 215. 26–29. — Renouvier p. 122. — W. u. Z. II. 338. 409. — L., Kat. 4–7. — L., M. d. L. 4–11.

Lichtdrucke bei L. Taf. II–VI. Nr. 4–11. (Paris und Nürnberg.)

4 Blatt (Nr. 7–10) Aukt. v. Quandt (Leipzig 1860) 75 Tlr. — T. O. Weigel (Leipzig 1872) 305 Tlr. — Felix (Berlin 1885) 420 Mk. an Amsler & Ruthardt und von diesen für 1200 Mk. an das Germanische Museum in Nürnberg.

6 CHRISTUS AM ÖLBERG

Er kniet betend nach links gekehrt vor dem Ölberg, auf dem der Kelch steht. Vorn schlummern die Jünger, links Johannes und Jacobus, rechts Petrus, vom Rücken gesehen. Vom Ölberg geht der Gitterzaun nach rechts herab, dahinter ein Weidenbaum. Der Boden ist hier dicht

Digitized by Google

mit Rasen, Blattpflanzen und Blumen bedeckt, ebenso der Ölberg. Johannes hat keine Strahlen im Nimbus, Petrus blattförmig verzierte.

96 : 68 mm. Einf.[1]

L., M. d. L. 4. — Courboin 217, 1.
Lichtdruck bei L. Taf. II. Nr. 4. (Paris.)
PARIS (W. kleiner Ochsenkopf. 1818).

7 DIE GEFANGENNAHME

Der Heiland, der das linke Ohr des Malchus in der Hand hält, wird, nach rechts gewendet, von Judas umarmt und geküßt. Ein gepanzerter Scherge steht hinter ihm, ein anderer ergreift ihn an der Brust. Ganz rechts leuchtet ein dritter mit einer Pechpfanne. Davor schwingt Petrus sein Schwert gegen den links am Boden knieenden und vom Rücken gesehenen Malchus, neben dem seine Laterne liegt. Petri Nimbus ohne Doppelrand.

95 : 66 mm. Einf.
115 : 84 mm. Pl.

P. II. 215. 26. — L., Kat. 4. — L., M. d. L. 5.
Lichtdruck bei L. Taf. II. Nr. 5. (Nürnberg.)
NÜRNBERG (W. kleiner Ochsenkopf mit Stange und Stern, 1885. SS. v. Quandt, Weigel, Felix).

8 CHRISTUS VOR PILATUS

Der Landpfleger steht in langem, pelzverbrämten Rock, eine Art Sendelbinde auf dem bartlosen Haupt, rechts und hält in der Linken das Zepter, während er die Rechte erhebt. Vor ihm liegt ein Hund. Zwei Knechte führen den Heiland von links her zur Türe herein. Der zur linken mit langem Bart trägt das Schwert an der rechten Seite, der andere, mit gezaddelter Kappe, hält einen Morgenstern. An der Rückwand des Zimmers mit flacher Decke Ausblick durchs offene Fenster auf die Türme einer Stadt.

95 : 68 mm. Einf.
117 : 88 mm. Pl.

[1] Der Plattenrand ist trotz der Größe des Blattes (143 : 101 mm.) nicht erkennbar.

Digitized by Google

P. II. 215. 27. — L., Kat. 5. — L., M. d. L. 6.
Lichtdruck bei L. Taf. III. Nr. 6. (Nürnberg.)
NÜRNBERG (1885. SS. v. Quandt, Weigel, Felix).

Das schlafende Hündchen ist vom Meister mit den Bandrollen auf dem Stich: der Jüngling und die beiden nackten Weiber P. II. 241. 214. kopiert, dem vermutlich ein verschollenes Original vom Meister der Liebesgärten zu Grunde liegt. Auch auf einem Schrotblatt: Christus vor Pilatus (Schreiber 2267) in Dresden kommt es sehr ähnlich vor.

9 DIE GEISSELUNG

Der Heiland ist mit Händen und Füßen an die Säule gebunden, die das Gewölbe mit zwei Rundbogenfenstern und einer Tür trägt. Zwei Schergen, der links ohne Kopfbedeckung, geißeln ihn, und rechts in der Tür steht Pilatus mit einem Stab in der Hand als Zuschauer.

95 : 67 mm. Einf.
118 : 85 mm. Pl.

P. II. 215. 28. — L., Kat. 6. — L., M. d. L. 7.
Lichtdruck bei L. Taf. IV. Nr. 7. (Nürnberg.)
NÜRNBERG (1885. SS. v. Quandt, Weigel, Felix).

9 a KOPIE VOM MEISTER MIT DEN BANDROLLEN

80 : 54 mm. Einf.

P. II. 219. 66. — L., Kat. 6 Kop. — L., M. d. L. 7a.

10 DIE KREUZTRAGUNG

Der dornengekrönte Heiland trägt das (ägyptische) Kreuz nach links. Sein Gewand ist unten mit Bleigewichten beschwert. Ein voranschreitender bärtiger Krieger führt ihn am Strick, und rechts hilft Simon von Kyrene die Last tragen. Hinter ihm zwei mit Lanzen bewaffnete Soldaten, von denen der eine bergauf zeigt. Felsiger Boden.

94 : 67 mm. Einf.

P. II. 215. 29. — L., Kat. 7. — L., M. d. L. 8.
Lichtdruck bei L. Taf. IV. Nr. 8. (Nürnberg.)
NÜRNBERG (1885. SS. v. Quandt, Weigel, Felix).

Digitized by Google

11 CHRISTUS AM KREUZ

Der dornengekrönte Heiland hängt, etwas links gewendet, an dem mit Minuskeltitulus versehenen, ägyptischen Kreuz. Links Maria, mit über den Kopf gezogenem Mantel und gekreuzten Händen, zum Sohn emporblickend, rechts Johannes, die rechte Hand an der Wange, die linke am Gürtel. Am Boden Steine und Knochen, rechts Adams Schädel, links die Kinnlade.

95 : 68 mm. Einf.

L., M. d. L. 9. — Courboin 217, 3.
Lichtdruck bei L. Taf. V. Nr. 9. (Paris.)
PARIS (1818).

12 DIE KREUZABNAHME

Der Leichnam wird von dem rechts auf der Leiter stehenden Nikodemus abgenommen, während Joseph von Arimathia links knieend mit einer Zange den Nagel aus den Füßen zieht. Hinter ihm steht betend Maria mit zwei heiligen Frauen und Johannes, alle vier mit einfachen Scheibennimben. Am Boden rechts zwei Knochen.

96 : 68 mm. Einf.
118 : — mm. Pl.

L., M. d. L. 10. — Courboin 217, 5.
Lichtdruck bei L. Taf. V. Nr. 10. (Paris.)
PARIS (Undeutliches W. Spuren von Gelb. 1818).

13 DIE GRABLEGUNG

Der Leichnam wird im Mantel von Joseph von Arimathia und Nikodemus in den schräg stehenden Sarkophag gelegt. Ersterer steht rechts am Kopfende, letzterer links. Maria beugt sich von links über den Toten, dessen Rechte sie faßt. Hinter ihr Johannes und drei heilige Frauen. Auf dem dichten Rasen rechts fünf Blattpflanzen.

96 : 67 mm. Einf.
— : 84 mm. Pl.

L., M. d. L. 11. — Courboin 217, 9.

Digitized by Google

Lichtdruck bei L. Taf. VI. Nr. 11. (Paris.)
PARIS (1818).

Die 8 aus dieser Folge erhaltenen Blätter, bei denen die Platten erheblich größer als das Stichfeld sind, stammen ursprünglich aus einer lateinischen Handschrift, von der sich Teile, mit Stichen niederrheinischer Künstler beklebt, noch in Darmstadt und Dresden befinden[1]. Die Nürnberger Blätter wurden von v. Quandt in Wolfenbüttel erworben, die Pariser dem Kabinett schon 1818 von Mr. van Praet geschenkt[2].

Auf p. 7—13 meiner Schrift glaube ich den Nachweis geführt zu haben, daß die Passionsstiche oder deren Urbilder in zwei undatierten flämischen Gebetbüchern der Bibliothèque Royale in Brüssel und des Musée Plantin kopiert wurden, namentlich aber auch den Federzeichnungen im Miroir de la Salvation Humaine von Jean Miellot mit dem Datum 1448[3] vielfach als Vorlagen dienten. Diese Datierung ist natürlich als terminus ante quem für die zeitliche Fixierung der Stiche von Wichtigkeit. Über den handwerklichen Betrieb der Miniatorenwerkstatt, aus der die Breviere in Brüssel und Antwerpen stammen, ist p. 13 a. a. O. gesprochen worden. Ich bin seither den niederländischen Grisaillen aus der gleichen Werkstatt nachgegangen und fand unter anderem in der königlichen Bibliothek im Haag ein drittes lateinisches Brevier[4] mit 16 Grisaillen desselben Stils, nur etwas geringer als in Brüssel, in der Bodleian Library zu Oxford ein niederländisches Horarium[5] mit 8 Grisaillen aus dem Marienleben und im British Museum unter den Zeichnungen 6 Einzelblätter auf Pergament[6].

Die Zahl dieser Horarien ist eine viel größere, als ich in meiner Monographie annahm. W. Vogelsang[7] versucht eine Einteilung in Gruppen, ohne jedoch zu bestimmten

[1] Vergl. die Aufzählung p. 19—20 meiner Monographie.

[2] Renouvier erwähnt sie summarisch p. 122. Nähere Angaben über das Ms. in meiner Schrift über den Meister der Liebesgärten p. 18 und ff., wo auch auf Taf. II eine Probe der Handschrift abgebildet ist. Courboin zitiert die 12 aus dem Ms. stammenden Stiche als der französischen Schule angehörig vol. I. Nr. 217.

[3] Ms. 9249—9250.

[4] A A 173. Th. 93. aus dem Besitz der holländischen Familien van Matenesse und van Duivenvoorde.

[5] Douce-Ms. 248.

[6] Auch die königl. Bibliothek in Hannover besitzt, nach freundlicher Mitteilung von Rudolf Kautzsch, ein Pergament-Ms. (Nr. l. 83) mit drei Grisaillen des nämlichen Typus.

[7] Holländische Miniaturen des späteren Mittelalters (Straßburg 1899), p. 69 und ff. Der Verfasser zitiert ein Horarium im Museum Meerman-Westhreenen im Haag (c. 1438), zwei in der königl. Bibliothek daselbst (eines davon das oben erwähnte), eines in der Universitätsbibliothek zu Leyden, eines im Museum zu Haarlem, eines in der Bibliothèque Mazarine zu Paris und das schon von Destrée besprochene in Brüssel. Aus den meisten gibt er Proben in Kornätzung. (Fig. 9—18.)

Ich fand im Mai 1907 ein weiteres Specimen mit 10 allerdings eingeheftoten, hellfarbigen Miniaturen beim Antiquar Halle in München. Die ziemlich schwachen Bilder (Verkündigung, Kindermord, Darstellung im Tempel, Flucht nach Ägypten, Gebet am Ölberg, Gefangennahme, Christus vor Pilatus, Kreuztragung, Geißelung und Grablegung) stehen bald den Stichen, bald den Grisaillen näher, so daß sich auch aus ihnen nichts neues für die Prioritätsfrage ergibt.

Digitized by Google

Resultaten zu kommen. Die Beziehungen der Grisaillen zu den Stichen des Meisters der Liebesgärten scheinen nicht zu seiner Kenntnis gelangt zu sein, wie er denn auch das Brüsseler Gebetbuch, aus dem ich 1893 acht Blätter abgebildet hatte, für unbekannt hält.

Aus den Miniaturen dieser verschiedenen Gebetbücher, die zwar in der Qualität ungleichwertig sind, stilistisch aber untereinander völlig übereinstimmen, ergibt sich mit großer Wahrscheinlichkeit die Tatsache, daß uns in einigen der Grisaillen verlorene Blätter der Passion des Meisters der Liebesgärten wenigstens kompositionell erhalten sind, und zwar die Ausgießung des heiligen Geistes (Brüssel) und das jüngste Gericht (Brüssel und im Haag)[1]. Ob auch die 8 Darstellungen aus dem Marienleben in Oxford[2] auf Stiche des Liebesgärtners zurückzuführen seien, läßt sich natürlich, so lange kein Blatt der Vorlagen aufgefunden wird, nicht feststellen.

MARIA

14 S. ANNA SELBDRITT

Sie steht mit Kopf- und Rissentuch in pelzverbrämtem Kleide, etwas rechts gewendet, und trägt auf dem linken Arm die heilige Jungfrau, die das nackte Jesuskind auf dem rechten Arm hält. Scheibennimben, bei Maria und Jesus mit Strahlen, bei letzterem auch mit eingefügtem Kreuz. Der Rahmen aus zwei Einfassungslinien mit von der inneren ausgehender Schraffierung wird oben vom Nimbus der heiligen Anna überschritten.

81 : 59 mm. Einf.

W. u. Z. II. 352. 420. — Rep. XVIII. (1895) p. 324. (L.)

DRESDEN (1896. SS. Weigel und Felix).

Der Stich klebt auf Fol. 1 v. des Manuskripts mit 24 Passionsstichen des Meisters der Spielkarten (Nr. 4—27), das nach der Auktion Angiolini an das Dresdner Kabinett gelangte. Leider erkannte ich erst damals die Hand des Meisters der Liebesgärten darin, so daß das Blatt in meiner Monographie fehlt. Es ist übrigens eine der schwächsten Leistungen des Stechers.

[1] Die Handwaschung Pilati unter den 6 Einzelblättern in London rechne ich nicht dazu, weil die übrigen 5 daselbst: Gefangennahme, Geißelung, Kreuztragung, Kreuzabnahme und Grablegung von den Stichen ganz verschieden sind.

[2] Verkündigung, Heimsuchung, Geburt, Beschneidung, Anbetung der Könige, Darstellung im Tempel, Kindermord und Flucht nach Ägypten. Die Verkündigung findet sich auch, aber abweichend, in Brüssel, Antwerpen und im Haag.

Digitized by Google

MÄNNLICHE HEILIGE

15 ST. ANTONIUS

Gegenseitige Kopie nach dem Meister der Spielkarten Nr. 34. Der Heilige trägt aber das Antoniuskreuz ebenfalls auf der linken Brust und an der linken Hand das Glöckchen ohne den Rosenkranz. Seine Füße sind nicht sichtbar und die Flamme davor fehlt. Das Buch hat nur eine Schließe. Rechts neben dem Heiligen sein Schwein, am Boden Gräser, Blattpflanzen und Blumen. Rahmen aus drei Einfassungslinien, mit von der zweiten nach außen gehender Querschraffierung.

97 : 59 mm. Einf.

L., Kat. bei Nr. 260. — Rep. XII. (1889) 340. 116. (L.) — L., M. d. L. 12.
Lichtdruck bei L. Taf. VII. Nr. 12. (Darmstadt.)
DARMSTADT (Guter Abdruck).

Das Blatt stammt aus derselben Handschrift wie Nr. 6—13. Eine Kopie danach findet sich unter den Grisaillen des oben erwähnten Gebetbuches in Brüssel [1], Wiederholungen in denen zu Antwerpen und im Haag. Es wäre nicht unmöglich, daß der Antonius zu einer größeren Folge von Andachtsbildern, Apostein und Heiligen gehört habe, die als Kupferstiche verloren gingen, aber in den Grisaillen der flämischen Horarien erhalten sind. Ich schließe das aus der stilistischen Übereinstimmung der Miniaturen, die auf Vorbilder einer einzigen Künstlerindividualität zurückzugehen scheinen [2].

16 ST. ELIGIUS

Inmitten seiner Werkstatt sitzt der heilige Bischof, etwas rechts gewendet, im Lehnstuhl, die Mitra auf dem bartlosen Haupt, und hämmert an der Kuppa eines Kelches, die er auf den Ambos hält. Der

[1] Lichtdruck Taf. VII. Nr. 12a. meiner Monographie.

[2] Erhalten sind: 1. Die heilige Dreifaltigkeit (Brüssel, Haag), 2. der Schmerzensmann (Brüssel), 3. die Madonna (Brüssel und abweichend Haag), 4. ein anbetender Engel (Haag), 5. zwei Geistliche an einer Bahre (Haag), 6. St. Petrus (Antwerpen), 7. St. Paulus (Haag), 8. St. Andreas (Antwerpen), 9. St. Jacobus maj. (Brüssel), 10. Ein heiliger Bischof (Brüssel), 11. St. Christoph (Brüssel und Haag), 12. St. Erasmus (Haag), 13. St. Georg (Haag), 14. St. Johannes Bapt. (Antwerpen), 15. St. Martin (Brüssel und Hannover). 16. St. Sebastian (Haag), 17. S. Agnes (Antwerpen), 18. S. Barbara (Brüssel und Haag), 19. S. Katharina (Brüssel und Haag), 20. S. Margaretha (Brüssel), 21. S. Ursula (Haag).

Digitized by Google

Kelchfuß steht neben allerhand Goldschmiedegerät rechts auf einem langen Tisch, an dem der Meister und seine Frau arbeiten. Hinter ihnen hängen Hämmer, Zangen und Feilen an der Wand. Links zieht ein Gehilfe, dessen Schemel am Tisch umgefallen ist, Draht. Seine abgestreiften Trippen liegen unter dem Tisch. Links an der Wand ein Schmelzofen, über dem man durch zwei Fenster die Türme der Stadt sieht. Durch die beiden breiten Fenster im Hintergrund werden burgartige Baulichkeiten sichtbar. In dem rechts, das oben mit drei Wappenschilden[1] geziert ist, steht ein Gefäß mit Blumen. Überall liegen Werkzeuge verstreut umher, und zahlreiche Tiere beleben den Raum. Im linken Fenster sitzt ein Affe neben einem Vogelbauer, unter dem Stuhl des Eligius eine Katze, links zwei Tauben, rechts zwei Hunde, ganz links im Vordergrund eine Maus. Durch die Fenster sieht man in der Luft verschiedene Vögel. Links und rechts zwei Pfeiler mit gotischen Krabben in den Zwickeln, welche die Balkendecke tragen.

115 : 185 mm. Bl.

Renouvier, Des types p. 93. — Klinkhamer 42. — Naum. Arch. VI. (1860) 119. 2 (Harzen.) — P. II. 253. 2. — Rep. XV. (1892) 134. 198. (L.). — L., M. d. L. 13.

Lichtdruck bei L. Taf. VII. Nr. 13. (Amsterdam.)

AMSTERDAM (Prachtvoller Abdruck, oben und auf beiden Seiten verschnitten) Jaro Springer[2] spricht das Blatt dem Meister ab. Er findet es in der Technik freier und feiner und meint, die fast fehlerlose Perspektive und die lebendigere Bewegung der Figuren sprächen für eine andere Hand. Ich kann dem nach erneuter Prüfung des Stiches nicht beistimmen und finde weder die Perspektive besser, als z. B. auf den Passionsblättern, noch die Bewegung der Figuren lebendiger. Die technische Behandlung ist genau die gleiche, wie bei den übrigen Stichen des Künstlers.

Eine ganz freie anonyme Nachahmung vom Ende des XV. Jahrhunderts in Dresden. P. II. 234. 164.)

17 DIE MESSE DES HEILIGEN GREGOR

Der Papst kniet im Gebet nach links gewendet vor dem Altar, auf dem ihm zwischen zwei brennenden Kerzen der Heiland, die Wund-

[1] Der erste Schild enthält einen Querbalken, der zweite drei 2 : 1 gestellte Schildchen, der dritte drei Querbalken.

[2] Literar. Zentralblatt 1893. Sp. 1086.

male zeigend, erscheint. Rechts hält ein Priester die Tiara, links vor dem Papst stehen ein Wasserbecken und ein Aquamanile. Vor dem Altar links das heilige Grab mit dem Bahrtuch. Den Grund füllen die übrigen Passionszeichen: Leiter, Laterne und Lanze, zwei Geißeln, das Schwert Petri, das Kreuz mit den drei Salbenbüchsen, Essigeimer, Dornenkrone, Zange, Lendentuch, drei Würfel und Judaslohn, endlich die Säule mit Strick, Rute, Schwammrohr und Hahn, der Hammer, die schlagende Hand, die Köpfe des speienden Schergen, der Magd, Petri, des Judas mit dem Beutel, Herodes und Annas. Doppelrandige Scheibennimben, bei Christus mit Kreuz. Gemusterter Fußboden mit schwarzen und weißen Dreiecken. Doppelte Einf.

73 : 53 mm. äuß. Einf.

P. II. 94. 63. – Rep. XII. (1889) p. 86. (L.) – L., M. d. L. 14.
Lichtdruck bei L. Taf. VIII. Nr. 14. (Berlin.)
Weigels Kunstlagerkat. (Leipzig 1846.) Nr. 15576, jetzt in Berlin.
BERLIN (Schöner Abdruck, stellenweise mit Zinnober bemalt, von R. Weigel).
Der Druck ist grünlichgrau.

18 ST. HIERONYMUS

Er sitzt, nach links gewendet, in Kardinalstracht vor dem Schreibpult, auf dem ein offenes Buch liegt, und zieht dem Löwen mit der Linken den Dorn aus der Tatze. Das Tier sieht sich nach links um. Gotisches Portal mit Kleeblattbogen als Umrahmung, Bodenbelag mit schwarzen und weißen Dreiecken.

123 : 85 mm. Bl.

Rep. XII. (1889) p. 86. u. 341. 117. (L.) – L., M. d. L. 15.
Lichtdruck bei L. Taf. VIII. Nr. 15. (Darmstadt.)
DARMSTADT (Tiefschwarzer Druck. W. gotisches *p* mit Blume. Aus demselben Ms. wie Nr. 6–13 und 15).

WEIBLICHE HEILIGE

19 S. DOROTHEA

Taf. 39 Nr. 99

Die Heilige mit gescheiteltem, durch ein Stirnband gehaltenen Haar steht nach rechts gewendet unter einem zinnenbekrönten Portal

Digitized by Google

mit zwei Konsoltürmchen. Sie hält mit beiden Händen den Rosenkorb empor, und ihr langer Mantel breitet sich auf dem geschachten Fußboden aus. Rechts neben ihr schreitet das Jesuskind im Hemdchen und wendet den Kopf nach ihr zurück. Beide haben runde Scheibennimben, das Kind mit eingefügtem Kreuz.

77 : 57 mm. Bl.

P. II. 95. 74. — L., Kat. 14. i.

Photographie. (Berlin.)

Frauenholz' Aukt. VII. (Nürnberg 1801) 5 fl. 31 kr. — v. Stengel (München 1825) an v. Nagler, jetzt in Berlin.

BERLIN (Vorzüglicher Abdruck von grauer Farbe SS. v. Stengel und v. Nagler).

Ich habe den Stich, den Passavant unter den Arbeiten der Schule des Meisters ·E·☙· aufführt, irrigerweise zur Portalfolge des Erasmus-Meisters gerechnet. Davon kann jedoch nicht die Rede sein, und ich möchte ihn vielmehr für ein Werk des Meisters der Liebesgärten halten, an dessen Art namentlich Gewandbehandlung und Technik stark erinnern. Auch das Portal mit den durch einfache Striche angedeuteten gotischen Krabben bietet viel Analogien zu dem auf dem heiligen Hieronymus (Nr. 18) in Darmstadt. Ferner stammt der Stich wie die Heimsuchung (Nr. 1) in Berlin aus den SS. v. Stengel und v. Nagler, was immerhin als ein halber Beleg neben besseren Gründen erwähnt werden mag. Da Max Geisberg unabhängig von mir zu dem Ergebnis gelangt ist, der Stich rühre vom Meister der Liebesgärten her, nehme ich ihn trotz der etwas fremdartigen Typen in das Werk des Niederländers auf.

Die Perspektive ist sehr kindlich. Der linke Arm und rechte Fuß des hinter der Heiligen befindlichen Jesusknaben überschneiden das vor ihr gedachte Portal.

PROFANES

20 DER KLEINE LIEBESGARTEN

Inmitten eines grasbedeckten Wiesenplanes thront Frau Minne mit bekrönter burgundischer Flügelhaube. Sie hält in jeder Hand einen Pfeil und berührt damit die Brust eines Edelmannes und eines Ritters, die mit gebundenen Händen links und rechts auf der Thronstufe knieen. Zu beiden Seiten befinden sich noch je zwei Liebespaare und eine Einzelfigur. Links sitzt ein Jüngling auf dem Rasen und umarmt ein Mädchen, das sich an ihn schmiegt. Vor ihnen ein Rasentischchen mit Teller, Becher und Kanne unter einem kleinen Bäumchen, links ein Vogel, rechts ein Häschen, dahinter bietet ein Edelmann seiner

Taf. 39 Nr. 101

Digitized by Google

Schönen, die er auf dem Schoße hält, eine Blume. Neben ihnen steckt eine Lanze mit flatterndem Fähnlein im Boden, und auf einem Kissen liegt ein Hündchen. Rechts von ihnen drei Zelte, vor denen unter einem Baldachin ein Ritter der Frau Minne zugewendet in Verehrung kniet. Auf der andern Seite sitzt ein von Liebe träumender Jüngling im Waldesschatten. Weiter rechts ein Zelt, in dem ein Hund liegt, und davor ein zweites mit einem Liebespaar. Ganz vorn sitzt ein Mädchen auf einer Rasenbank und bekränzt den vor ihr schlummernden Jüngling, dessen Haupt in ihrem Schoße ruht. Hinter ihnen steckt ein Fähnlein mit drei Herzen, und rechts schließt dichter Wald das Bild ab. Im Hintergrund Felsen und Bäume. Die Einf. wird links und oben überschritten.

82 : 197 mm. Einf.

Revue universelle des arts VIII. (1858) p. 323. (De Brou.) — Renouvier, Des types p. 95. Nr. 3. — P. II. 253. 4. — L., M. d. L. 16.

Lichtdruck bei L. Taf. IX. Nr. 16. (Brüssel, S. Arenberg.)

BRÜSSEL, S. Arenberg (Ziemlich schwacher Abdruck von guter Schwärze, mit einigen Wurmlöchern links und rechts [1]. Die unteren Ecken fehlen).

Die beiden Liebespaare zur Linken, samt dem runden Rasentisch mit dem Bäumchen, Kanne und Becher, sind mit unwesentlichen kostümlichen Änderungen von der Gegenseite kopiert auf dem Planeten Venus eines niederländischen Blockbuches im Berliner Kabinett [2].

21 DER GROSSE LIEBESGARTEN

Taf. 40 Nr. 102

Inmitten einer Wiese, die ein Bach durchfließt, steht ein mit Obst, Brot und Wein besetzter Tisch. Links davon lehnt ein Kavalier und bietet einer Dame, die an der Haiskette das Antoniuskreuz trägt, einen Becher. Hinter dem Tisch rechts ein zweites Liebespaar und eine Dame, die ihren vom Rücken gesehenen Liebhaber an den Tisch nötigt. Im Vordergrund sitzt auf einer langen, sich nach rechts bis an den Bach hinziehenden Rasenbank eine bekränzte Schöne, die auf der Laute den Gesang eines über das Geländer geneigten Herrn begleitet. Auf der

[1] Ich lernte das Original erst 1896 kennen. Die Angabe p. 21. Anm. 1. meiner Monographie, wonach es sich nicht um Wurmfraßstellen, sondern um Flecken auf der Platte des Lichtdrucks handelt, beruht auf einem Irrtum meines Brüsseler Gewährsmannes.

[2] Publiziert von Lippmann in der I. Ch. G. 1895 p. 7. Taf. C v. „Die sieben Planeten."

Digitized by Google

Rasenbank drei Kissen, auf dem Geländer rechts ein Blumentopf und links ein angeketteter Affe, der mit einem jungen Bären spielt. Ganz links sitzt ein fünftes Paar beim Kartenspiel und rechts ein sechstes, bei dem die Dame den Hut ihres Liebsten bekränzt. Neben seiner rechten Hand hockt auf dem Geländer ein Falke, und links dahinter schläft ein Hund. Im Hintergrund erheben sich links und rechts zwei Lustschlösser, und dichter Wald begrenzt auf drei Seiten die Szene. Der Rasen ist mit einzelnen Blattpflanzen und Blumen bedeckt. Viele Tiere beleben den Garten. Außer den schon erwähnten sieht man einen Hund, Hasen, Hirsch und Rehe, Wildschweine, Steinbock, Bären. Im Wasser schwimmen neben zwei zum Kühlen aufgehängten Flaschen ein Paar Enten, und rechts oben verzehrt ein Raubvogel seine Beute. In der Luft fliegen neun Vögel, darunter ein vom Falken verfolgter Reiher, drei andere sitzen um ein Nest auf einem dürren Baum neben dem Schloß zur Rechten.

218 : 281 mm. Bl.

H., N. N. I. 342. 266. — P. II. 253. 3. — L., M. d. L. 17.

Kupferlichtdruck I. Ch. G. 1887. Nr. 10. (Berlin.) — Lichtdruck bei L. Taf. X. Nr. 17. (Berlin.)

BERLIN (Remargierter, aber sonst ausgezeichneter Abdruck. Die Einf. ist mit der Hand hinzugefügt. W. großer Ochsenkopf mit breiter Stange und siebenblättriger Blume. S. v. Nagler.)

Der Druck ist von mattbläulich-schwarzer Farbe. Die drei links befindlichen ornamentalen Pflanzen sind gegenseitig dem Stephanus-Martyrium vom Meister des Kalvarienberges (Nr. 7 seines Werkes) entlehnt. Umgekehrt wurden der Tisch, das Paar links davon und die Dame rechts frei kopiert in den nach 1449 entstandenen Wandgemälden an der östlichen Wand des Speisezimmer-Erkers auf der landesfürstlichen Burg zu Meran[1]. Auch der Meister mit den Bandrollen hat den Tisch und die Blattpflanzen über dem musizierenden Paar gegenseitig auf dem Stich Augustus und die tiburtinische Sybille (P. II. 20. 29.) verwendet.

ANHANG

22 DAS LIEBESPAAR

Ein Jüngling, im lockigen Haar einen Kranz, kniet nach rechts gewendet neben seiner Schönen und reicht ihr, in ihren Schoß gelehnt

[1] Gefällige Mitteilung von Ludwig Kämmerer.

und zärtlich zu ihr aufblickend, seine linke Hand. Sie trägt einen Hörnerkopfputz mit flatterndem Schleier und umarmt den Liebsten mit der Rechten. Im Hintergrund links jenseits eines Gewässers, auf dem zwei Schwäne schwimmen, die Mauern und Türme einer Stadt, rechts bewaldete Felsen, an deren Fuß drei Häschen und links davon eine Kirche. Auf dem Rasen liegt links eine der Trippen des Jünglings. Rechts im Vordergrund spielen an einer weiß gelassenen Stelle zwei Hunde. Einfassungslinie nur links und rechts, soweit die Darstellung reicht.

— : 99 mm. Einf.
139 : 108 mm. Bl.

P. II. 98. 79.

PARIS (Matter Abdruck, 1854 vom Dept. des Mss. überwiesen).

Der in Paris beim Meister •𝔈 •𝔖• bewahrte und daher von Passavant dessen Schule zugewiesene Stich hat mit der Art des •𝔈 •𝔖• nicht das mindeste gemein, sondern ist offenbar niederländisch, vielleicht eine Kopie nach dem Meister der Liebesgärten. An diesen erinnern Faltenwurf, Bäume, Gebäude, Kostüm und Bodenbehandlung, ebenso die Häschen. Die Zeichnung ist ganz elend, und es scheint, als ob die Platte von anderer Hand beendigt sei, und die beiden ganz besonders schlecht gezeichneten Hunde von dieser hinzugefügt seien. Denkbar wäre es sogar, daß die Platte ursprünglich vom Meister der Liebesgärten selbst herrühre, weshalb ich das Blatt hier im Anhang zu seinem Werk aufführe.

Digitized by Google

DER MEISTER DES BILEAM

Der Künstler, dessen gesamtes, aus 9 kleinen Blättchen bestehendes Werk auf Tafel 41 vereinigt ist, gehört zu den eigenartigsten Erscheinungen aus der ältesten Periode des Kupferstichs und zu den wenigen, die des so oft von der Kunstgeschichte mißbräuchlich verwendeten Meister-Namens würdig sind. Ich habe ihn den „Meister des Bileam" genannt, nach dem jetzt im Dresdner Kabinett bewahrten Blatt mit der Darstellung der redenden Eselin Bileams[1], weil dieser Vorgang von keinem anderen Stecher des XV. Jahrhunderts behandelt ist und nur in der gleichzeitigen Buchillustration eine Rolle spielt[2]. Ich fand den Stich im Sommer 1891 beim Kunsthändler J. Boullion in Paris und lernte zwei Jahre später7 weitere unbeschriebene Stiche derselben Hand in Karlsruhe kennen[3]. Endlich habe ich im Jahrbuch XVIII. p. 56 noch eine schon von Bartsch und Passavant beschriebene Madonna in der Albertina dem Werk des Stechers anreihen können. Von keinem dieser 9 Blättchen ist mehr als ein Exemplar erhalten, sie sind aber glücklicherweise sämtlich von jeder Entstellung durch spätere Retusche verschont geblieben und in der Qualität des Abdrucks so vorzüglich, besonders der Bileam selbst, daß man sich danach sehr gut ein Bild von der stecherischen Eigenart des Meisters machen kann.

Er erinnert in der Technik zunächst an den Spielkarten-Meister, d. h. er bevorzugt bei kräftigen Konturen die sehr zarten Parallelschraffierungen, die aber schon — ein Schritt weiter vorwärts — in den Schatten durch Querlagen gekreuzt werden. Der Druck ist durchgehends von tiefer Schwärze. Auch in der Zeichnung finden sich mancherlei dem Spielkarten-Meister verwandte Züge.

Ich habe bereits im Repertorium a. a. O. angedeutet, daß der Meister des Bileam vielleicht französischer oder burgundischer Her-

[1] 4. Mose 22. V. 26—28.

[2] Er kommt unter anderem vor auf dem ersten Blatt der Armenbibel, im Speculum humanae salvationis, in der Koburgerschen Bibel von 1483, in der Schedelschen Weltchronik u. s. w.

[3] Vergl. Rep. XVII. (1894) 353. 59—65.

Digitized by Google

kunft sei, und diese Ansicht hat sich seither immer mehr bei mir gefestigt. Wenn irgend ein Stecher des XV. Jahrhunderts das nationale Gepräge der französischen Kunstweise zeigt, so ist es der Meister des Bileam. Die weiche Anmut und Grazie der Madonna mit dem anbetenden Engel (Nr. 3) erinnert, ebenso wie die Typen des Bileam (Nr. 1) oder der Apostelfürsten Petrus und Paulus (Nr. 4), an die freilich ein halbes Jahrhundert jüngeren Metallschnitte in den Livres d'heures eines Simon Vostre, Gilles und Germain Hardouin, Thielman Kerver u. s. w. Die Modellierung zeugt von gutem Verständnis der Körperformen, die voll und weich in den Umrissen und selbst bei den ganz kleinen Blättchen auch im einzelnen mit Sorgfalt durchgebildet sind. Man vergleiche z. B. das nackte Jesuskind auf den beiden Madonnen (Nr. 2 und 3), die Ohrmuscheln bei der heiligen Margaretha (Nr. 7) oder Petrus und Paulus. Die etwas zu großen Füße haben fingerartig lange Zehen. Auch die Köpfe sind ein wenig zu groß für die verhältnismäßig kleinen Körper, immer aber verleiht ihnen die Anmut der Gesichter, bei denen die Augenbrauen schön geschwungen sind, die Unterlippe nur wenig betont und der Nasenrücken in feinem Zuge geführt ist, einen eigenartigen Reiz. Auch in der Bildung der Hände verrät sich der Geschmack der französischen Kunst. Man vergleiche namentlich den anbetenden Engel auf der Madonna in Wien (Nr. 3). Die Haare sind in schönen Wellenlinien kräftig gezogen, wie wir sie vom Spielkarten-Meister her kennen, und an diesen erinnern auch die schneckenförmigen Löckchen beim Jesuskind der kleinen Madonna im Rund (Nr. 2) bei dem anbetenden Engel, den Aposteln oder gar auf dem Fell des Gotteslamms (Nr. 8). Diese Ringellöckchen sind ein Erbteil der französischen Plastik des XIV. und XV. Jahrhunderts[1], und es ist sehr wahrscheinlich, daß sie auch beim Meister der Spielkarten auf burgundische Einflüsse vom Westen her zurückzuführen sind.

Johannes der Täufer, mit langem Bart, ist nach meiner Beobachtung eine typische Erscheinung in der französischen Kunst des XIV. und XV. Jahrhunderts und findet sich nicht in den Niederlanden, wo der

[1] Ein charakteristisches Beispiel bietet der Apostel Petrus als Schutzpatron eines knieenden Herzogs im Musée Calvet zu Avignon, ehedem in der Marienkapelle der Kirche St. Martial ebenda, aus dem ersten Viertel des XV. Jahrhunderts.

Digitized by Google

Täufer stets eine Ähnlichkeit mit dem herrschenden Christus-Typus zeigt und daher einen kurzen, geteilten Kinnbart oder doch einen mäßig langen gestutzten Vollbart trägt. So finden wir ihn auf dem Jüngsten Gericht Jan van Eycks in Petersburg und auf zahlreichen Bildern von Memling[1], Rogier van der Weyden[2] und Dirik Bouts[3]. Die deutsche Kunst behält diesen Typus von Stephan Lochner[4] bis zu Martin Schongauer bei. Die ältere Form des längeren gelockten Vollbarts zeigt sich nur vereinzelt auf den Kupferstichen des Meisters des Johannes Baptista oder des Meisters ·E·.

Dagegen ist der greisenhaft lange Bart übereinstimmend bei allen Gestalten des Täufers auf notorisch französischen Kunstwerken des XIV. und XV. Jahrhunderts zu finden, z. B. an den Strebbogen des nördlichen Turmes der Kathedrale zu Amiens (um 1375) oder im Skulpturenschmuck am Portal der Karthause von Champmol bei Dijon (1387—1393). Dann auf einer der beiden von Beauneveu herrührenden Miniaturen der „Très belles Heures du Duc de Berry“[5], in den sogenannten „Petites Heures“[6], in den „Heures de Turin“[7], und auf einer dem André Beauneveu zugeschriebenen Zeichnung mit dem Tode Mariae im Louvre. Auch unter den Miniaturen Jean Fouquets in Chantilly[8] ist dieser Typus der herrschende, und wir finden ihn gleicherweise auf einem Gemälde in Chantilly: Maria als Beschützerin der Christenheit zwischen den beiden Johannes, dann auf einem Christus am Kreuz mit SS. Johannes Baptista und Katharina im Museo nazionale

[1] Verlobung der heiligen Katharina in Brügge (Johannes-Spital), Altarflügel mit SS. Johannes und Magdalena im Louvre, mit Johannes und Laurentius in London, mit Johannes und Hieronymus in Lübeck, mit Johannes, Katharina und Barbara in Brüssel.

[2] Madonna mit einer Heiligen in Florenz, Leben des Johannes Baptista in Frankfurt a. M., Jüngstes Gericht in Beaune (Hospital).

[3] Altarflügel in München.

[4] Jüngstes Gericht in Köln. Vergl. auch die Bilder vom Meister des Marienlebens in München und in der Kirche zu Linz, die Verherrlichung Mariae in Köln u. s. w.

[5] Brüssel, Bibliothèque Royale Ms. No. 11060—11061. Der Herzog von Berry im Gebet mit seinen Schutzpatronen SS. Andreas und Johannes Baptista.

[6] Paris, Bibliothèque nat. Ms. lat. 18014. fol. 209 b: Taufe Christi.

[7] Fol. 56. Johannes in der Wüste. Ausgabe von P. Durrieu, Paris 1902, Tafel 31.

[8] Taufe Christi als Nebendarstellung der Geburt Johannis des Täufers und Jüngstes Gericht.

Digitized by Google

zu Florenz, auf dem Triumph der heiligen Jungfrau von Enguerrand Charonton (1453) im Musée de l'Hospice zu Villeneuve-lez-Avignon etc[1].

So scheint mir denn die Wiederkehr dieses französischen Täufertypus im Werk des Bileam-Meisters, zusammengehalten mit den schon oben erwähnten Argumenten, von entscheidender Bedeutung für die Nationalität des Stechers, dessen Hauptblatt — vielleicht nicht ganz zufällig — in Paris aufgefunden wurde. Als Zeit seiner Tätigkeit kann man nur vermutungsweise aus stilistischen Gründen das Ende der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts annehmen.

Die Gewänder fallen meist noch in weichen Falten herab, zeigen aber auch gelegentlich kleinere Bruchflächen. Die heilige Margaretha sitzt beispielsweise ganz ähnlich wie van Eycks berühmte Barbara in einem Neste knitteriger Falten. Die kleinen runden Scheibennimben haben mitunter einen punktierten Rand.

Das Erdreich ist horizontal schraffiert oder in derselben Richtung gestrichelt. Die spärlich verstreuten Pflanzen beschränken sich auf linear gezeichnete Grasbüschel, hie und da ein Paar Ähren oder Blättchen. Sehr merkwürdig sind die Bäume auf dem Johannes Baptista gestaltet. Die dicken Stämme gleichen denen des Spielkarten-Meisters. Die pilzartigen Kronen sind aber fest konturiert und bilden eine schwarze Fläche, von der sich die verschieden geformten Blätter und gleicherweise das Eichhörnchen und der Vogel weiß abheben. Diese Behandlungsweise erinnert an gewisse italienische Nielien des XV. Jahrhunderts, wie denn überhaupt der Charakter der Goldschmiedevorlagen bei allen Stichen des Bileam-Meisters sehr deutlich zu Tage tritt. Die 7 Blätter in Karlsruhe wirken vollkommen wie Nielien, wozu nicht nur das sehr kleine Format, sondern auch die tiefe Stechweise beiträgt. Die vier Runde mit dem Gotteslamm, der Madonna, SS. Maria Magdalena und Margaretha gehören wahrscheinlich in eine Folge von Vorlagen zur direkten Benutzung auf Kelchen, Patenen,

[1] Der Kalvarienberg im Palais de Justice zu Paris dürfte trotz der Darstellung des alten Louvre im Hintergrund, und obwohl er ersichtlich für Paris und vielleicht auch in Paris gemalt ist, von der Hand eines niederländischen Künstlers herrühren. Der Johannes-Typus lehnt sich deutlich an Rogier van der Weyden an, ebenso wie der Gekreuzigte.

Digitized by Google

Monstranzen und anderen Kirchengeräten. Nur diese 4 Blättchen haben eine Einfassungslinie und Nr. 4 (Peter und Paul), vielleicht als Füllung für die Schmalseite eines Kästchens gedacht, einen breiteren Rahmen. Ein Wasserzeichen kommt nur einmal fragmentarisch vor, ist aber wegen der Kleinheit des Blattes (Nr. 8) leider nicht zu identifizieren.

Digitized by Google

ALTES TESTAMENT

1 BILEAM

Taf. 41 Nr. 103

Er trägt eine Kappe auf dem bärtigen Haupt und reitet auf der sich bäumenden Eselin nach rechts, während er mit der Linken die Geißel schwingt. Das Tier wendet redend den Kopf zurück, wo hinter dem Reiter der Engel mit dem Schwert erscheint. Ein Rundbogenportal, flankiert von niedrigen Säulen mit Statuetten[1], umrahmt die Darstellung. Am Boden zwei Blattpflanzen.

65 : 49 mm. Bl.

Rep. XVII. (1894) p. 352. (L.)
Photographie von Tamme in Dresden. (Dresden.)
DRESDEN (Ausgezeichneter, tiefschwarzer Abdruck, oben und an der rechten Seite ergänzt. 1901 von Bouillon in Paris: 400 Mk.).

MARIA

2 DIE MADONNA IN HALBFIGUR

Taf. 41 Nr. 105

Sie trägt eine Krone auf dem langen Haar und hält, nach rechts gewendet, mit beiden Händen das nackte Jesuskind, das sein rechtes Ärmchen um den Hals der Mutter schlingt und mit der Linken ihren Mantel faßt. Eine Glorie aus schwertförmigen Strahlen füllt den Grund bis an die Einf. Scheibennimben, beim Kind mit eingefügtem Strahlenkreuz. Die Kreiseinf. wird oben überschritten.

22 mm. Durchm. Einf.
25 mm. Durchm. Pl.

[1] Durch Ergänzung der fehlenden Ecken sind nur Teile davon sichtbar.

Digitized by Google

Rep. XVII. (1894) 353. 60. (L.)
Photographie. (Karlsruhe.)
KARLSRUHE (Vorzüglicher Abdruck, rund ausgeschnitten).

3 DIE MADONNA MIT DEM VOGEL UND DEM ANBETENDEN ENGEL

Taf. 41 Nr. 106

Sie sitzt, mit einer Krone auf dem offen herabwallenden Haar, nach rechts gekehrt, und hält das nackte Kind mit verziertem Kreuznimbus im Schoß, das, zur Mutter aufblickend, die Rechte erhebt und mit der Linken einen Vogel am Flügel hält. Der Mantel Mariae breitet sich auf dem mit einzelnen Grasbüscheln und Pflanzen bewachsenen Boden aus. Rechts kniet anbetend ein Engel.

74 : 64 mm. Pi. : Bi.

B. X. 10. t. — P. II. 223. 94. — Jahrb. XVIII. (1897) p. 56. (L.)
WIEN, A. (Schöner Abdruck mit nur links nicht sichtbarem Plattenrand).
Passavant betont die sehr altertümliche Behandlung, nennt aber wunderlicherweise die Arbeit „roh", während der Stich gerade durch seine ungewöhnliche Anmut und die Kraft und Sicherheit der Stechweise unter allen Primitiven einen hervorragenden Rang einnimmt.

DIE APOSTEL

4 SS. PETRUS UND PAULUS IN HALBFIGUREN

Taf. 41 Nr. 109

Sie stehen nebeneinander. Petrus mit lockigem Bart und Haar, hält mit der Rechten den Schlüssel über die Schulter und in der vom Mantel bedeckten Linken ein Buch, in welchem der rechts stehende langbärtige Paulus mit beiden Händen blättert. Er hält sein Schwert im linken Arm. Scheibennimben. Rahmen aus zwei Einfassungslinien, an die sich außen eine Querschraffierung schließt.

31 : 35 mm. Bl.

Rep. XVII. (1894) 353. 61. (L.)
Photographie. (Karlsruhe.)
KARLSRUHE (Ausgezeichneter Abdruck).

Digitized by Google

MÄNNLICHE HEILIGE

5 ST. JOHANNES BAPTISTA IN DER WÜSTE

Taf. 41 Nr. 111

Der Täufer mit langem Bart und Haar sitzt, nach rechts gewendet, in der Wüste und liest in einem Buch, das er mit beiden Händen hält. Unter dem langen Gewand werden die nackten Füße sichtbar. Rechts springt das Lamm an ihm empor. Im Hintergrund zwei Bäume, auf dem links ein Eichhorn, auf dem rechts ein Raubvogel. Scheibennimben, bei Johannes mit punktiertem Rand, beim Lamm mit Lilienkreuz.

39 : 34 mm. Pl.

Rep. XVII. (1894) 354. 62. (L.)
Photographie. (Karlsruhe.)
KARLSRUHE (Prachtvoller Abdruck).

Eine dem Stich sehr verwandte Darstellung, bei der das Lamm in derselben Weise an dem (ebenfalls langbärtigen) Täufer emporspringt, zeigt ein wahrscheinlich französisches Buchsrelief aus dem Anfang des XV. Jahrhunderts im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin [1].

WEIBLICHE HEILIGE

6 S. MARIA MAGDALENA

Taf. 41 Nr. 107

Die am ganzen Körper behaarte Heilige wird mit betend zusammengelegten Händen von vier Engeln in langen Gewändern zum Himmel emporgetragen. Die beiden unteren halten die Beine, die oberen stützen die Arme und den Scheibennimbus, der die Kreiseinf. überschreitet.

24 mm. Durchm. Einf.
27 mm. Durchm. Pl.

Rep. XVII. (1894) 354. 63. (L.)
Photographie. (Karlsruhe).
KARLSRUHE (Vorzüglicher Abdruck, achteckig ausgeschnitten).

[1] Gefällige Mitteilung des Herrn Dr. Freiherrn v. Hadeln.

Digitized by Google

7 S. MARGARETHA

Sie sitzt in den Falten ihres Gewandes nach rechts gekehrt, und hält in der Rechten den Kreuzstab, mit der Linken an einem Bande den zweifüßigen Drachen. Ihr langes Haar wird durch ein Stirnband gehalten. Links eine einzelne Pflanze. Scheibennimbus mit punktiertem Rand. Die Kreiseinf. wird mehrfach überschritten. Taf. 41 Nr. 108

24 mm. Durchm. Einf.
26 mm. Durchm. Pl.

Rep. XVII. (1894) 354. 64. (L.)
Photographie. (Karlsruhe.)
KARLSRUHE (Ausgezeichneter Abdruck, achteckig ausgeschnitten).

RELIGIÖSES

8 DAS GOTTESLAMM

Es steht, links gewendet, auf felsigem Boden und kehrt den Kopf nach rechts. Mit dem linken Vorderfuß hält es das Kreuzpanier, und sein Blut fließt aus der Brust in den links stehenden Kelch. Kreuz- und Scheibennimbus. Die Kreiseinf. wird mehrfach überschritten. Taf. 41 Nr. 104

23 mm. Durchm. Einf.
26 mm. Durchm. Pl.

Rep. XVII. (1894) 353. 59. (L.)
Photographie. (Karlsruhe.)
KARLSRUHE (Vortrefflicher Abdruck, achteckig ausgeschnitten und mit undeutlichem Wasserzeichen).

PROFANES

9 DER NARR

Er steht, von vorn gesehen, etwas nach rechts gebeugt und schlägt die Handtrommel. An der Ohrenkappe und den Ärmeln trägt er Taf. 41 Nr. 110

Digitized by Google

Quasten, eine große Pelztasche am Gürtel und ein Beil an der rechten Seite. Die Füße stecken in sehr weiten Schuhen. Links ein Grasbüschel.

37 : 26 mm. Bl.

Rep. XVII. (1894) 354. 65. (L.)

Photographie. (Karlsruhe.)

KARLSRUHE (Vorzüglicher Abdruck, bei dem man unten links und rechts den Eindruck der sich dort verjüngenden Platte wahrnimmt).

Digitized by Google

DREI ANONYME KUPFERSTICHE

Wenn ich hier drei Blätter aus der erst am Schluß meines Peintre-Graveur zu behandelnden Gruppe der Anonymen vorwegnehme, so geschieht es, weil sie zwar keiner der vorher besprochenen Künstlerindividualitäten zugeschrieben werden können, aber doch den niederländisch-französischen Primitiven beigezählt werden müssen und nach Alter und Herkunft besonderer Beachtung wert erscheinen. Sie sind daher auch auf Taf. 42 und 43 abgebildet und schließen den ersten Teil dieses Werkes, der mit der Periode der ältesten Stecher, vor dem Auftreten des Meisters ·E·♋· endet.

1 ST. GEORG

Taf. 42 Nr. 113

Der Heilige in voller Rüstung, ein mit zwei Straußenfedern geziertes Stirnband auf dem langen Haar, reitet nach rechts über den Drachen hinweg, der von der Lanze durchbohrt auf dem Rücken liegt. Pferd und Reiter wenden den Kopf nach links zurück, und der Ritter hält in der Rechten das Schwert. Er trägt auf der linken Brust eine stark gewölbte Tartsche und reich gezaddelte Überärmel. Auch Schabracke und Zaumzeug des Pferdes sind gezaddelt. Links auf einem Felsen im Mittelgrund kniet die betende Königstochter mit dem Lamm, und dahinter erhebt sich eine Stadt mit ihren Zinnen und Türmen. Rechts auf einem Hügel ein von Bäumen umgebenes Schloß. Im Vordergrund links eine Schlange und ein kleiner, flügelloser Drache, am Boden ein Schädel, Knochen und der abgebrochene Lanzenschaft. Rechts etwas weiter zurück vor einer Felskluft ein zweiter Drache bei mehreren Gebeinen. In der Landschaft verstreut schematisch gebildete Grasbüschel und Bäume.

126 : 179 mm. Bl.

Digitized by Google

P. II. 253. 1. — Willshire, Cat. II. 130. G. 158. — L., Kat. 63. bei 72 h.
Photographie. (Londen.)

Aukt. Wellesley (Paris 1858). — Drugulin (London 1866) 28 £ durch Holloway an das British Museum.

LONDON (Retuschierter Abdruck von grauschwarzer Farbe, ringsum verschnitten und oben, besonders rechts, mehrfach ergänzt. 1866. SS. Wellesley und Drugulin). — LUZERN, Kloster Wesemlin (Ebenso retuschiert, aber noch stärker verschnitten, besonders unten und links und rechts)[1].

Passavant, der den Stich noch in der S. Wellesley zu Oxford sah, schreibt ihn dem Meister der Liebesgärten zu, von dem er jedoch sicher nicht herrührt. Allerdings ist die Platte von ungeschickter, viel späterer Hand durchaus retuschiert und mit willkürlichen Querschraffierungen bedeckt, man sieht aber noch genug von der ursprünglichen Zeichnung, um zu erkennen, daß es sich um eine Arbeit des Meisters der Liebesgärten nicht handeln kann. Die Bäume sind von durchaus anderer Form und entsprechen mehr den Heuhaufen oder Bienenkörben des Meisters ·℮·, während der Meister der Liebesgärten stets die einzelnen Blätter sorgfältig ausführt und nach Individualisierung der Baumarten strebt. Auch die Bodenbehandlung und Architektur sind ganz anders. Örtlich steht ihm das Blatt jedoch zweifellos nahe, und ich möchte es einem niederländischen Stecher um 1440 zuweisen. Die Beurteilung wird durch die Überarbeitung der Platte sehr erschwert. Es scheinen nicht nur Schraffierungen hinzugefügt, sondern auch in der Zeichnung Änderungen vorgenommen zu sein. Die Schlange links trägt kaum noch den Charakter des XV. Jahrhunderts und sieht aus, als sei sie erst vom Retuscheur der Platte hinzugefügt.

1a. GEG. KOPIE VOM MEISTER DES HEILIGEN ERASMUS

Nur die Hauptgruppe.

72 : 51 mm. Pl.

L., Kat. 63. 72 h.

2 S. YVETTE

Taf. 42 Nr. 112

Die Heilige mit doppelrandigem Scheibennimbus steht, ein wenig nach links gewendet, unter einem zinnenbekrönten, von Pfeilern und schlanken Säulchen getragenen Portal. Ihr Kleid ist vorn aufgerafft, das Haar von einem Tuch verdeckt, und am Gürtel trägt sie ein Messer

[1] Der, nach den vielen Wurmfraßstellen zu urteilen, wohl aus einem Buchdeckel stammende Abdruck mißt nur 118 : 162 mm. Bl. Ich fand ihn erst 1906 in einem „Incunabula 1423–1500" etikettierten Bande mit meist wertlosen Holzschnitten und Reproduktionen.

Digitized by Google

(oder Schreibgerät). In der Linken hält sie ein Herz, in der Rechten einen Rosenkranz und ein Spruchband mit ihrem Namen: Sanrta iurttr in gotischer Minuskel. Der Hintergrund ist innerhalb des Portals mit kurzen Horizontalstrichein gedeckt, der Fußboden ohne perspektivische Verkürzung geschacht.

145 : 77 mm. Pl.

P. II. 239. 196.

Photographie. (Oxford.)

BASEL (Neuerer Abdruck. W. großes bekröntes Wappen mit Schrägbalken und angehängtem BB.). — OXFORD.

Das Blatt, von dem sich kein alter Abdruck erhalten zu haben scheint, trägt in dem anmutigen Kopftypus, den schlanken Verhältnissen und weichen Gewandmotiven ganz den Charakter der gravierten Grabplatten vom Anfang des XV. Jahrhunderts. Die Perspektive ist kindlich — man beachte die Verkürzung der Fensterchen am Fuß der Pfeiler — und auch die Zeichnung läßt zu wünschen übrig. Die Querschraffierungen sind geradlinig, der Druck bräunlichgrau, aber wie gesagt keinesfalls gleichzeitig. Das Wasserzeichen des Baseler Abdrucks, ein Wappen von Renaissanceformen, kann nicht vor dem XVI. Jahrhundert angesetzt werden.

Ich möchte den Stich für französisch halten und annehmen, daß er in irgend einem abgelegenen Kloster nach einem älteren Vorbild gestochen sei. Die Tracht und die eigentümliche Lilienbekrönung des Baldachins sprechen dafür.

Passavant nennt die Heilige S. Aniette, indem er das a von sancta zum Namen herüberzieht und „niette" statt „iuette" liest. Eine Heilige dieses Namens ist aber nicht bekannt, und Henri Bouchot, der das Blatt gleich mir für zuverlässig französisch hielt, hat jedenfalls Recht, wenn er (laut schriftlicher Mitteilung) die Heilige für S. Ivette de Huy erklärt, die von 1228 an als Einsiedlerin lebte und starb.

3 EINE SPIELKARTE (LÖWEN-KÖNIG)

Taf. 43 Nr. 1 t4

Der jugendliche König sitzt, gegen rechts gewendet, auf einem gotischen Thron, dessen Seiten und Rücklehnen reich ornamentiert sind. Er trägt einen langen, gegürteten Rock, der, zwischen den Beinen durchgeschlagen, diese bis zu den Knieen frei läßt und am Boden aufliegt, an den Füßen weite Schnabelschuhe. Das lockige, nach links gekehrte Haupt bedeckt ein breitkrempiger Hut mit großer Krone. In der Linken hält er den Reichsapfel, von etwas plattgedrückter Form und ohne bekrönendes Kreuz, während er mit der Rechten eine Bewegung macht. Über die linke Thronlehne hängt eine Pergamentrolle herab, und unten links richtet sich ein Löwe mit erhobener linker Vordertatze

Digitized by Google

am Thron empor. Ohne Bodenangabe. Doppelte, sich an den vier Ecken kreuzende Einfassung, die unten den rechten Fuß des Königs schneidet, während der Schwanz des Löwen durch sie unterbrochen wird.

128 : 81 mm. Einf

141 : 99(?)mm. Pl.[1]

Chronik f. v. K. II. (1889) p. 2. und 23. (L.)

Photographie, stark verkleinert. (Paris, S. v. Rothschild.) — Lichtdruck von Märkl & Mayer in Wien. (Dresden.) — Lichtdruck von W. Hoffmann. (Dresden.) — Kornätzung in der Chronik f. v. K. a. a. O. p. 3. (Dresden.)

Aukt. Santarelli (Leipzig 1871) 90 Tlr. 5 Ngr. an E. v. Rothschild.

DRESDEN (Etwas verschnitten. Die Doppeleinfassung ist nur unten erhalten. 1888 von Artaria in Wien: 380 Mk.). — PARIS S. v. Rothschild (1871. S. Santarelli).

Dies merkwürdige Blatt, das ich 1889 als ältesten französischen Kupferstich publizierte, ist nur in zwei minderwertigen Drucken bekannt, deren geradlinige, verständnislos über die Darstellung verteilte Querschraffierungen möglicherweise erst von einer Retusche der Platte herrühren. Die Zeichnung ist mangelhaft, die Perspektive ganz verfehlt. Das stark überwuchernde Ornament deutet auf die Hand eines Goldschmieds. Andere Karten aus dem gleichen Spiel sind nicht aufgefunden worden. Das Dresdner Exemplar stammt aus Paris, das Rothschildsche wird im Kat. Santarelli[2] als Arbeit eines venezianischen Stechers um 1470 aufgeführt. Diese Datierung ist dem Kostüm nach zu urteilen viel zu spät. Gewisse Analogien in Zeichnung, Typus und Formgebung mit den Gestalten vom Meister des Kalvarienberges machen es wahrscheinlich, daß die Karte von einem Künstler der niederländisch-burgundischen Stechergruppe herrührt. Sie dürfte um 1450 zu datieren sein.

[1] Der Plattenrand ist bei dem Rothschildschen Exemplar links nicht deutlich erkennbar.

[2] Nr. 1246. Die Angabe, daß sich der Löwe genau im Gegensinn auf der Fünf des Meisters der Spielkarten finde, beruht auf einem Irrtum.

Digitized by Google

INHALTSÜBERSICHT

Digitized by Google

ERSTER ABSCHNITT

DIE PRIMITIVEN

OBERDEUTSCHE STECHER

DER MEISTER DER SPIELKARTEN

NEUES TESTAMENT

1 Christus am Ölberg ..... Seite 72
2 Die Gefangennahme ..... „ 73
3 Die Gefangennahme ..... „ 74
4—27 Das Leben Christi ..... „ 74
4 Die Verkündigung ..... „ 75
5 Die Heimsuchung ..... „ 75
6 Die Geburt Christi ..... „ 75
7 Die Beschneidung ..... „ 76
8 Die Anbetung der Könige ..... „ 76
9 Die Darstellung im Tempel ..... „ 77
10 Der Kindermord zu Bethlehem ..... „ 77
11 Die Flucht nach Ägypten ..... „ 78
12 Der Einzug in Jerusalem ..... „ 78
13 Das heilige Abendmahl ..... „ 79
14 Die Fußwaschung ..... „ 79
15 Das Gebet am Ölberg ..... „ 79
16 Die Gefangennahme ..... „ 80
17 Christus vor Pilatus ..... „ 80
18 Die Geißelung ..... „ 81
19 Die Dornenkrönung ..... „ 81
20 Die Kreuzigung ..... „ 81
21 Christus am Kreuz ..... „ 82

Digitized by Google

22 Die Kreuzabnahme ..... Seite 82
23 Die Grablegung ..... „ 83
24 Die Auferstehung ..... „ 83
25 Die drei Marien am Grabe ..... „ 84
26 Christus erscheint der Magdalena ..... „ 84
27 Die Himmelfahrt ..... „ 84

CHRISTUS

28 Der Schmerzensmann ..... Seite 85

MARIA

29 Maria mit dem Buch auf der Schlange ..... Seite 87
30 Die Madonna auf dem Rasen ..... „ 88
31 Die Madonna auf der Mondsichel ..... „ 88
32 Die Madonna mit den Rosen vor der Rasenbank ..... „ 90
33 Die säugende Madonna in Halbfigur ..... „ 90

MÄNNLICHE HEILIGE

34 St. Antonius ..... Seite 91
35 St. Georg ..... „ 92
36 Das Martyrium des heiligen Sebastian ..... „ 93

WEIBLICHE HEILIGE

37 S. Barbara ..... Seite 94
38 S. Katharina ..... „ 95
39 Das Martyrium der heiligen Katharina ..... „ 95

RELIGIÖSES

40 Das heilige Schweißtuch ..... Seite 96

PROFANES

41 Der Mann mit dem Dämon ..... Seite 97

Digitized by Google

SPIELKARTEN

42–106 Das Kartenspiel ..... Seite 97
42 Blumen-Drei ..... „ 99
43 Blumen-Vier ..... „ 99
44 Blumen-Sieben ..... „ 99
45 Blumen-Neun ..... „ 100
46 Blumen-Unter A ..... „ 100
47 Blumen-Unter B ..... „ 101
48 Blumen-Dame A ..... „ 101
49 Blumen-Dame B ..... „ 102
50 Blumen-König A ..... „ 103
51 Blumen-König B ..... „ 103
52 Blumen-Fragmente ..... „ 104
53 Wilden-Fünf ..... „ 105
54 Wilden-Unter ..... „ 106
55 Wilden-Ober ..... „ 106
56 Wilden-Dame ..... „ 107
57 Wilden-König A ..... „ 107
58 Wilden-König B ..... „ 108
59 Wilden-Fragmente ..... „ 108
60 Vogel-Zwei ..... „ 110
61 Vogel-Drei ..... „ 110
62 Vogel-Vier A ..... „ 111
63 Vogel-Vier B ..... „ 111
64 Vogel-Fünf ..... „ 112
65 Vogel-Sechs ..... „ 112
66 Vogel-Sieben ..... „ 113
67 Vogel-Acht ..... „ 114
68 Vogel-Neun ..... „ 114
69 Vogel-Unter A ..... „ 115
70 Vogel-Unter B ..... „ 115
71 Vogel-Ober ..... „ 116
72 Vogel-Dame ..... „ 116
73 Vogel-Fragment ..... „ 117
74 Hirsch-Zwei ..... „ 119
75 Hirsch-Drei ..... „ 119
76 Hirsch-Vier ..... „ 120
77 Hirsch-Sechs ..... „ 120
78 Hirsch-Sieben ..... „ 121
79 Hirsch-Acht ..... „ 121
80 Hirsch-Neun ..... „ 122
81 Hirsch-Unter ..... „ 122
82 Hirsch-Ober A ..... „ 123
83 Hirsch-Ober B ..... „ 123

Digitized by Google

84 Hirsch-Dame A ..... Seite 124
85 Hirsch-Dame B ..... „ 124
86 Hirsch-König ..... „ 125
87 Hirsch-Fragmente ..... „ 125
88 Raubtier-Drei ..... „ 128
89 Raubtier-Vier A ..... „ 128
90 Raubtier-Vier B ..... „ 129
91 Raubtier-Fünf A ..... „ 129
92 Raubtier-Fünf B ..... „ 129
93 Raubtier-Sechs A ..... „ 130
94 Raubtier-Sechs B ..... „ 130
95 Raubtier-Sieben ..... „ 131
96 Raubtier-Acht A ..... „ 131
97 Raubtier-Acht B ..... „ 132
98 Raubtier-Neun A ..... „ 132
99 Raubtier-Neun B ..... „ 133
100 Raubtier-Unter A ..... „ 133
101 Raubtier-Unter B ..... „ 134
102 Raubtier-Ober ..... „ 134
103 Raubtier-Dame ..... „ 135
104 Raubtier-König A ..... „ 135
105 Raubtier-König B ..... „ 136
106 Raubtier-Fragmente ..... „ 136

SCHULE DES MEISTERS DER SPIELKARTEN

NEUES TESTAMENT

1 Die Geburt Christi ..... Seite 150
2 Die Anbetung der Könige ..... „ 150
3 Christus am Kreuz ..... „ 151
4–8 Die Passion ..... „ 152
4 Christus vor Pilatus ..... „ 152
5 Die Geißelung ..... „ 153
6 Die Dornenkrönung ..... „ 154
7–10 Die Passion ..... „ 155
7 Christus am Ölberg ..... „ 155
8 Christus am Kreuz ..... „ 155
9 Die Grablegung ..... „ 156
10 Die Auferstehung ..... „ 157

Digitized by Google

MARIA

11 Die sitzende Madonna mit dem Kinderlaufstuhl und dem Engel ....Seite 158
12 Die sitzende Madonna mit der Mondsichel zu Füßen, dem Kinderlaufstuhl und dem Engel ..... „ 159
13 Die Madonna mit der Blume und dem Vogel auf der Mondsichel... „ 160

MÄNNLICHE HEILIGE

14 St. Georg .....Seite 161
15 St. Michael ..... „ 162

PROFANES

16 Die Macht des Weibes .....Seite 163
17 Zwei Reiter im Gespräch ..... „ 165
18 Der Mann mit dem Käuzchen ..... „ 166
19 Die Dame mit dem Hündchen ..... „ 167

SPIELKARTEN

20–85 Das Kartenspiel .....Seite 168
20 Wilden-Aß ..... „ 168
21 Wilden-Zwei ..... „ 168
22 Wilden-Drei ..... „ 169
(23) Wilden-Vier. (Vom Meister des heiligen Erasmus) ..... „ 169
(24) Wilden-Fünf. (Vom Meister des heiligen Erasmus) ..... „ 169
25 Wilden-Sechs ..... „ 169
26 Wilden-Sieben ..... „ 170
27 Wilden-Acht ..... „ 170
28 Wilden-Neun ..... „ 171
29 Wilden-Unter ..... „ 172
30 Wilden-Dame A ..... „ 172
31 Wilden-Dame B ..... „ 173
32 Wilden-König A ..... „ 173
33 Wilden-König B ..... „ 174
34 Wilden-Fragmente ..... „ 175
35 Tier-Aß A ..... „ 175
36 Tier-Aß B ..... „ 176
37 Tier-Aß C ..... „ 176
38 Tier-Zwei A ..... „ 177

Digitized by Google

39 Tier-Zwei B ..... Seite 177
40 Tier-Drei ..... „ 178
(41) Tier-Vier. (Vom Meister des heiligen Erasmus) ..... „ 178
42 Tier-Fünf ..... „ 178
43 Tier-Sechs A ..... „ 179
44 Tier-Sechs B ..... „ 179
(45) Tier-Sechs C. (Vom Meister des heiligen Erasmus) ..... „ 180
46 Tier-Sieben ..... „ 180
47 Tier-Acht A ..... „ 180
48 Tier-Acht B ..... „ 181
49 Tier-Neun ..... „ 181
50 Tier-Unter A ..... „ 182
51 Tier-Unter B ..... „ 182
52 Tier-Ober ..... „ 183
53 Tier-Dame ..... „ 183
54 Tier-König A ..... „ 183
55 Tier-König B ..... „ 184
56 Tier-Fragmente ..... „ 185
57 Vogel-Aß A ..... „ 186
58 Vogel-Aß B ..... „ 186
59 Vogel-Drei ..... „ 187
60 Vogel-Vier ..... „ 187
61 Vogel-Fünf A ..... „ 187
62 Vogel-Fünf B ..... „ 188
63 Vogel-Sechs ..... „ 188
64 Vogel-Sieben ..... „ 189
65 Vogel-Acht ..... „ 189
66 Vogel-Neun A ..... „ 190
67 Vogel-Neun B ..... „ 191
68 Vogel-Neun C ..... „ 192
69 Vogel-Ober ..... „ 192
70 Vogel-Dame ..... „ 193
71 Vogel-König ..... „ 193
72 Blumen-Aß ..... „ 194
73 Blumen-Zwei ..... „ 194
74 Blumen-Drei ..... „ 195
75 Blumen-Vier ..... „ 195
76 Blumen-Fünf ..... „ 196
77 Blumen-Sechs ..... „ 196
78 Blumen-Sieben ..... „ 196
79 Blumen-Acht ..... „ 197
80 Blumen-Neun A ..... „ 197
81 Blumen-Neun B ..... „ 198
82 Blumen-Unter ..... „ 199
83 Blumen-Ober ..... „ 199

Digitized by Google

84 Blumen-Dame ..... Seite 200
85 Blumen-König ..... „ 200
86 Sieben Fragmente von Spielkarten ..... „ 205
87 Ein Bube ..... „ 206
88 Eine Vier ..... „ 207

DER MEISTER VON 1446

NEUES TESTAMENT

1–7 Die Passion ..... Seite 215
1 Christus am Ölberg ..... „ 215
2 Die Geißelung ..... „ 216
3 Die Dornenkrönung ..... „ 217
4 Die Geißelung ..... „ 217
5 Die Kreuzigung ..... „ 218
6 Die Beweinung ..... „ 219
7 Die Grablegung ..... „ 219

DIE APOSTEL

8–19 Die zwölf Apostel ..... Seite 220
8 Petrus ..... „ 221
9 Paulus ..... „ 221
10 Andreas ..... „ 221
11 Jacobus major ..... „ 222
12 Johannes ..... „ 222
13 Thomas ..... „ 222
14 Jacobus minor ..... „ 222
15 Philippus ..... „ 223
16 Bartholomaeus ..... „ 223
17 Matthaeus ..... „ 223
18 Simon ..... „ 224
19 Matthias ..... „ 224

DER MEISTER VON 1462

ALTES TESTAMENT

1 Der Sündenfall ..... Seite 232

Digitized by Google

NEUES TESTAMENT

2 Die Verkündigung ..... Seite 233
3 Christus am Kreuz mit drei Engeln ..... „ 233
4–5 Die Passion ..... „ 234
4 Die Kreuztragung ..... „ 234
5 Die Grablegung ..... „ 235

MARIA

6 Die sitzende Madonna mit dem Kind, das eine Rose hält ..... Seite 236
7 Die Madonna auf der Mondsichel ..... „ 237
8 Die stehende Madonna mit dem Rosenkranz im Haar ..... „ 237
9 Die Madonna auf der Rasenbank mit dem Hündchen ..... „ 238

MÄNNLICHE HEILIGE

10 St. Antonius ..... Seite 239
11 St. Bernhardin von Siena ..... „ 239
12 St. Georg ..... „ 240
13 St. Johannes auf Pathmos ..... „ 241
14 St. Martin ..... „ 241
15 St. Sebastian ..... „ 242

WEIBLICHE HEILIGE

16 S. Katharina ..... Seite 243

RELIGIÖSES

17 Die heilige Dreifaltigkeit ..... Seite 244

PROFANES

18 Die nackte Frau mit der Rose ..... Seite 245
19 Der König von Frankreich ..... „ 246
20 Ein türkischer Reiter ..... „ 247

Digitized by Google

DER MEISTER DER NÜRNBERGER PASSION

NEUES TESTAMENT

1 Die Geburt Christi ..... Seite 253
2–8 Die Passion ..... „ 253
2 Christus am Ölberg ..... „ 254
3 Die Gefangennahme ..... „ 254
4 Christus vor Pilatus ..... „ 255
5 Die Dornenkrönung ..... „ 255
6 Die Kreuztragung ..... „ 256
7 Die Entkleidung ..... „ 256
8 Die Auferstehung ..... „ 256
9 Christus am Kreuz ..... „ 257

MARIA

10 Die Madonna mit der Blumenkrone ..... Seite 258
11 S. Anna selbdritt ..... „ 259

MÄNNLICHE HEILIGE

12 St. Augustin ..... Seite 259

RELIGIÖSES

13 Die Christen und die Heiden ..... Seite 260
14 Die Frommen und die Gottlosen ..... „ 260

ORNAMENTE

15 Querfüllung mit Wilden ..... Seite 261
16 Querfüllung mit Wilden und einem Löwen ..... „ 262

DER MEISTER DES JOHANNES BAPTISTA

DIE APOSTEL

1–9 Die zwölf Apostel ..... Seite 267
1 Petrus ..... „ 267

Digitized by Google

(2) Andreas ..... Seite 267
3 Thomas ..... „ 268
4 Jacobus minor ..... „ 268
5 Philippus ..... „ 268
6 Bartholomaeus ..... „ 269
7 Matthaeus ..... „ 269
8 Judas Thaddaeus ..... „ 270
9 Matthias ..... „ 270

MÄNNLICHE HEILIGE

10 St. Christoph ..... Seite 271
11 St. Johannes Baptista in der Wüste ..... „ 272

DER MEISTER DES HEILIGEN WOLFGANG

NEUES TESTAMENT

1 Christus am Kreuz ..... Seite 276

MÄNNLICHE HEILIGE

2 St. Benedikt und der Mönch Romanus ..... Seite 276
3 St. Wolfgang ..... „ 277

NIEDERLÄNDISCHE UND FRANZÖSISCHE STECHER

DER MEISTER DES TODES MARIAE

NEUES TESTAMENT

1 Die Himmelfahrt Christi ..... Seite 283
2 Der Tod Mariae ..... „ 283

Digitized by Google

MARIA

3 Die Madonna auf der Mondsichel von vier Engeln umgeben ..... Seite 284

MÄNNLICHE HEILIGE

4 Die Stigmatisierung des heiligen Franciscus ..... Seite 284
5 St. Hieronymus ..... „ 285

PROFANES

6 Eine Schlacht ..... Seite 286

DER MEISTER DES KALVARIENBERGES

NEUES TESTAMENT

1 Die Gefangennahme ..... Seite 296
2 Die Geißelung ..... „ 297
3 Der Kalvarienberg ..... „ 297

DIE APOSTEL

4 SS. Paulus und Petrus ..... Seite 299

MÄNNLICHE HEILIGE

5 St. Georg ..... Seite 299
6 St. Georg ..... „ 300
7 Das Martyrium des heiligen Stephanus ..... „ 301

RELIGIÖSES

8 Die Christen und die Heiden ..... Seite 302

Digitized by Google

PROFANES

9 Ein Krieger ..... Seite 302

DER MEISTER DER LIEBESGÄRTEN

NEUES TESTAMENT

1 Die Heimsuchung ..... Seite 311
2 Die Darstellung im Tempel ..... „ 311
3 Die Flucht nach Ägypten ..... „ 312
4 Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten ..... „ 312
5 Die Dornenkrönung ..... „ 313
6–13 Die Passion ..... „ 314
6 Christus am Ölberg ..... „ 314
7 Die Gefangennahme ..... „ 315
8 Christus vor Pilatus ..... „ 315
9 Die Geißelung ..... „ 316
10 Die Kreuztragung ..... „ 316
11 Christus am Kreuz ..... „ 317
12 Die Kreuzabnahme ..... „ 317
13 Die Grablegung ..... „ 317

MARIA

14 S. Anna selbdritt ..... Seite 319

MÄNNLICHE HEILIGE

15 St. Antonius ..... Seite 320
16 St. Eligius ..... „ 320
17 Die Messe des heiligen Gregor ..... „ 321
18 St. Hieronymus ..... „ 322

WEIBLICHE HEILIGE

19 S. Dorothea ..... Seite 322

Digitized by Google

PROFANES

20 Der kleine Liebesgarten ..... Seite 323
21 Der große Liebesgarten ..... „ 324

ANHANG

22 Das Liebespaar ..... Seite 325

DER MEISTER DES BILEAM

ALTES TESTAMENT

1 Bileam ..... Seite 332

MARIA

2 Die Madonna in Halbfigur ..... Seite 332
3 Die Madonna mit dem Vogel und dem anbetenden Engel ..... „ 333

DIE APOSTEL

4 SS. Petrus und Paulus in Halbfiguren ..... Seite 333

MÄNNLICHE HEILIGE

5 St. Johannes Baptista in der Wüste ..... Seite 334

WEIBLICHE HEILIGE

6 S. Maria Magdalena ..... Seite 334
7 S. Margaretha ..... „ 335

RELIGIÖSES

8 Das Gotteslamm ..... Seite 335

Digitized by Google

PROFANES

9 Der Narr ..... Seite 335

DREI ANONYME KUPFERSTICHE

1 St. Georg ..... Seite 337
2 S. Yvette ..... „ 338
3 Eine Spielkarte (Löwen-König) ..... „ 339

Digitized by Google

KÜNSTLERVERZEICHNIS

Anonyme ..... Seite 337
Meister des Bileam, Der ..... „ 327
Meister des Johannes Baptista, Der ..... „ 263
Meister des Kalvarienberges, Der ..... „ 288
Meister der Liebesgärten, Der ..... „ 304
Meister der Nürnberger Passion, Der ..... „ 249
Meister der Spielkarten, Der ..... „ 63
Schule des Meisters der Spielkarten ..... „ 149
Meister des Todes Mariae, Der ..... „ 279
Meister des heiligen Wolfgang, Der ..... „ 273
Meister von 1446, Der ..... „ 208
Meister von 1462, Der ..... „ 226

KOPIEN[1]

Anonyme in Kupferstich 86 (28a)[2] — 89 (31a) — 216 (2a) — 247 (20a) — 303 (9a) — 313 (4a)
In Holzschnitt 160 (12a) — 235 (5a) — 277 (2a)
In Metallschnitt 298 (3a)
In Schrotschnitt 78 (12a) — 80 (16a) — 95 (38b) — 156 (9a) — 157 (10a) — 244 (16a) — 258 (9a und b) — 298 (3b)

[1] Die Kopien vom Meister mit den Bandrollen, Meister des heiligen Erasmus, Meister der Liebesgärten und Meister von 1462 sind hier fortgelassen, da sie in den Werken der betreffenden Stecher ausführlicher behandelt werden.

[2] Die eingeklammerten Zahlen bezeichnen die Nummern im Stecherwerk.

Digitized by Google

SACHREGISTER

ALTES TESTAMENT

Der Sündenfall 232 (1)
Bileam 332 (1)

NEUES TESTAMENT

Das Leben Christi 74 (4–27)
Die Verkündigung 75 (4) – 233 (2)
Die Heimsuchung 75 (5) – 311 (1)
Die Geburt Christi 75 (6) – 150 (1) – 253 (1)
Die Beschneidung 76 (7)
Die Anbetung der Könige 76 (8) – 150 (2)
Die Darstellung im Tempel 77 (9) – 311 (2)
Die Flucht nach Ägypten 78 (11) – 312 (3)
Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten 312 (4) – 313 (4a)
Der Kindermord zu Bethlehem 77 (10)
Die Passion 152 (4–6) – 155 (7–10) – 215 (1–7) – 234 (4–5) – 253 (2–8) – 314 (6–13)
Der Einzug in Jerusalem 78 (12 und 12a)
Das heilige Abendmahl 79 (13)
Die Fußwaschung 79 (14)
Christus am Ölberg 72 (1) – 79 (15) – 155 (7) – 215 (1) – 254 (2) – 314 (6)
Die Gefangennahme 73 (2) – 74 (3) – 80 (16 und 16a) – 254 (3) – 296 (1) – 315 (7)
Christus vor Pilatus 80 (17) – 152 (4) – 255 (4) – 315 (8)
Die Geißelung 81 (18) – 153 (5) – 216 (2 und 2a) – 297 (2) – 316 (9)
Die Dornenkrönung 81 (19) – 154 (6) – 217 (3) – 255 (5) – 313 (5)
Die Kreuztragung 81 (20) – 217 (4) – 234 (4) – 256 (6) – 316 (10)
Die Entkleidung 256 (7)
Die Kreuzigung 218 (5)
Christus am Kreuz 82 (21) – 151 (3) – 155 (8) – 257 (9) – 258 (9a und b) – 276 (1) – 317 (11)
Christus am Kreuz mit drei Engeln 233 (3)

Digitized by Google

Der Kalvarienberg 297 (3) — 298 (3 a und b)
Die Kreuzabnahme 82 (22) — 317 (12)
Die Beweinung 219 (6)
Die Grablegung 83 (23) — 156 (9 und 9 a) — 219 (7) — 235 (5 und 5 a) — 317 (13)
Die Auferstehung 83 (24) — 157 (10 und 10 a) — 256 (8)
Die drei Marien am Grabe 84 (25)
Christus erscheint der Magdalena 84 (26)
Die Himmelfahrt 84 (27) — 283 (1)
Der Tod Mariae 283 (2)

CHRISTUS

Der Schmerzensmann 85 (28) — 86 (28 a)

MARIA

Maria mit dem Buch auf der Schlange 87 (29)
Die Madonna in Halbfigur 332 (2)
Die säugende Madonna in Halbfigur 90 (33)
Die Madonna mit der Blumenkrone 258 (10)
Die Madonna auf dem Rasen 88 (30)
Die Madonna auf der Rasenbank mit dem Hündchen 238 (9)
Die Madonna mit den Rosen vor der Rasenbank 90 (32)
Die Madonna auf der Mondsichel 88 (31) — 89 (31 a) — 237 (7)
Die Madonna mit der Blume und dem Vogel auf der Mondsichel 160 (13)
Die Madonna auf der Mondsichel, von vier Engeln umgeben 284 (3)
Die stehende Madonna mit dem Rosenkranz im Haar 237 (8)
Die Madonna mit dem Vogel und dem anbetenden Engel 333 (3)
Die stehende Madonna mit dem Kind, das eine Rose hält 236 (6)
Die sitzende Madonna mit dem Kinderlaufstuhl und dem Engel 158 (11)
Die sitzende Madonna mit der Mondsichel zu Füßen, dem Kinderlaufstuhl und dem Engel 159 (12) — 160 (12 a)
S. Anna selbdritt 259 (11) — 319 (14)

DIE APOSTEL

Die zwölf Apostel 220 (8–19) — 267 (1–9)
SS. Petrus und Paulus in Halbfiguren 333 (4)
SS. Paulus und Petrus 299 (4)
Andreas 221 (10) — 267 (2)

Digitized by Google

Bartholomaeus 223 (16) – 269 (6)
Jacobus major 222 (11)
Jacobus minor 222 (14) – 268 (4)
Johannes 222 (12)
Judas Thaddaeus 270 (8)
Matthaeus 223 (17) – 269 (7)
Matthias 224 (19) – 270 (9)
Paulus 221 (9)
Petrus 221 (8) – 267 (1)
Philippus 223 (15) – 268 (5)
Simon 224 (18)
Thomas 222 (13) – 268 (3)

MÄNNLICHE HEILIGE

St. Antonius 91 (34) – 239 (10) – 320 (15)
St. Augustin 259 (12)
St. Benedict und der Mönch Romanus 276 (2) – 277 (2 a)
St. Bernhardin von Siena 239 (11)
St. Christoph 271 (10)
St. Eligius 320 (16)
Die Stigmatisierung des heiligen Franciscus 284 (4)
St. Georg 92 (35) – 161 (14) – 240 (12) – 299 (5) – 300 (6) – 337 (1)
Die Messe des heiligen Gregor 321 (17)
St. Hieronymus 285 (5) – 322 (18)
St. Johannes Baptista in der Wüste 272 (11) – 334 (5)
St. Johannes auf Pathmos 241 (13)
St. Martin 241 (14)
St. Michael 162 (15)
St. Sebastian 242 (15)
Das Martyrium des heiligen Sebastian 93 (36)
Das Martyrium des heiligen Stephanus 301 (7)
St. Wolfgang 277 (3)

WEIBLICHE HEILIGE

S. Barbara 94 (37)
S. Dorothea 322 (19)
S. Katharina 95 (38) – 243 (16) – 244 (16 a)
Das Martyrium der heiligen Katharina 95 (39)
S. Maria Magdalena 334 (6)
S. Margaretha 335 (7)
S. Yvette 338 (2)

Digitized by Google

RELIGIÖSES

Die heilige Dreifaltigkeit 244 (17)
Das Gotteslamm 335 (8)
Das heilige Schweißtuch 96 (40)
Die Christen und die Heiden 260 (13) – 302 (8)
Die Frommen und die Gottlosen 260 (14)

PROFANES

Der Mann mit dem Dämon 97 (41)
Der Mann mit dem Käuzchen 166 (18)
Die Dame mit dem Hündchen 167 (19)
Ein Krieger 302 (9) – 303 (9a)
Ein türkischer Reiter 247 (20 und 20a)
Zwei Reiter im Gespräch 165 (17)
Der König von Frankreich 246 (19)
Der Narr 335 (9)
Das Liebespaar 325 (22)
Der kleine Liebesgarten 323 (20)
Der große Liebesgarten 324 (21)
Eine Schlacht 286 (6)
Die nackte Frau mit der Rose 245 (18)
Die Macht des Weibes 163 (16)

SPIELKARTEN

Das Kartenspiel 97 (42–106) – 168 (20–85)
Blumen: Einzel-Farbzeichen 98 (A–G)
Blumen-Aß 194 (72)
Blumen-Zwei 194 (73)
Blumen-Drei 99 (42) – 195 (74)
Blumen-Vier 99 (43) – 195 (75)
Blumen-Fünf 196 (76)
Blumen-Sechs 196 (77)
Blumen-Sieben 99 (44) – 196 (78)
Blumen-Acht 197 (79)
Blumen-Neun 100 (45) – 197 (80) – 198 (81)
Blumen-Unter 100 (46) – 101 (47) – 199 (82)
Blumen-Ober 199 (83)
Blumen-Dame 101 (48) – 102 (49) – 200 (84)

Digitized by Google

Blumen-König 103 (50 und 51) — 200 (85)
Blumen-Fragmente 104 (52) — 205 (86c—g)
Hirsche und Rebe: Einzel-Farbzeichen 118 (A—D) — 119 (E—I)
Hirsch-Zwei 119 (74)
Hirsch-Drei 119 (75)
Hirsch-Vier 120 (76)
Hirsch-Sechs 120 (77)
Hirsch-Sieben 121 (78)
Hirsch-Acht 121 (79)
Hirsch-Neun 122 (80)
Hirsch-Unter 122 (81)
Hirsch-Ober 123 (82—83)
Hirsch-Dame 124 (84—85)
Hirsch-König 125 (86)
Hirsch-Fragmente 125 (87)
Raubtiere: Einzel-Farbzeichen 126 (A—D und a—c) — 127 (E—L und d—k) 128 (M und l—m)
Raubtier-Drei 128 (88)
Raubtier-Vier 128 (89) — 129 (90)
Raubtier-Fünf 129 (91—92)
Raubtier-Sechs 130 (93—94)
Raubtier-Sieben 131 (95)
Raubtier-Acht 131 (96) — 132 (97)
Raubtier-Neun 132 (98) — 133 (99)
Raubtier-Unter 133 (100) — 134 (101)
Raubtier-Ober 134 (102)
Raubtier-Dame 135 (103)
Raubtier-König 135 (104) — 136 (105) — 339 (3)
Raubtier-Fragmente 136 (106)
Tier-Aß 175 (35) — 176 (36—37)
Tier-Zwei 177 (38—39)
Tier-Drei 178 (40)
Tier-Vier 178 (41)
Tier-Fünf 178 (42)
Tier-Sechs 179 (43—44) — 180 (45)
Tier-Sieben 180 (46)
Tier-Acht 180 (47) — 181 (48)
Tier-Neun 181 (49)
Tier-Unter 182 (50—51)
Tier-Ober 183 (52)
Tier-Dame 183 (53)
Tier-König 183 (54) — 184 (55)
Tier-Fragmente 185 (46)
Vögel: Einzel-Farbzeichen 109 (A—H) 110 (I—K)
Vogel-Aß 186 (57—58)

Digitized by Google

Vogel-Zwei 110 (60)
Vogel-Drei 110 (61) — 187 (59)
Vogel-Vier 111 (62—63) — 187 (60)
Vogel-Fünf 112 (64) — 187 (61) — 188 (62)
Vogel-Sechs 112 (65) — 188 (63)
Vogel-Sieben 113 (66) — 189 (64)
Vogel-Acht 114 (67) — 189 (65)
Vogel-Neun 114 (68) — 190 (66) — 191 (67) — 192 (68)
Vogel-Unter 115 (69—70)
Vogel-Ober 116 (71) — 192 (69)
Vogel-Dame 116 (72) — 193 (70)
Vogel-König 193 (71)
Vogel-Fragmente 117 (73) — 205 (86a—d)
Wilde Menschen: Einzel-Farbzeichen 104 (A) — 105 (B—H)
Wilden-Aß 168 (20)
Wilden-Zwei 168 (21)
Wilden-Drei 169 (22)
Wilden-Vier 169 (23)
Wilden-Fünf 105 (53) — 169 (24)
Wilden-Sechs 169 (25)
Wilden-Sieben 170 (26)
Wilden-Acht 170 (27)
Wilden-Neun 171 (28)
Wilden-Unter 106 (54) — 172 (29)
Wilden-Ober 106 (55)
Wilden-Dame 107 (56) — 172 (30) — 173 (31)
Wilden-König 107 (57) — 108 (58) — 173 (32) — 174 (33)
Wilden-Fragmente 108 (59) — 175 (34)
Eine Vier 207 (88)
Ein Bube 206 (87)
Ein Löwen-König 339 (3)

ORNAMENTE

Querfüllung mit Wilden 261 (15)
Querfüllung mit Wilden und einem Löwen 262 (16)

Digitized by Google

ORTSVERZEICHNIS

AMSTERDAM, 'a Rijks Prentenkabinet 283 (1) – 321 (16)
BAMBERG, K. Bibliothek 276 (1)
BASEL, Öffentliche Kunstsammlung 162 (14) – 260 (13) – 284 (2) – 314 (5) – 339 (2)
BERLIN, K. Kupferstichkabinett 73 (2) – 89 (31 a) – 94 (37) – 97 (41) – 108 (58) 110 (61) – 154 (6) – 157 (9 a) – 158 (10 a) – 184 (54) – 193 (69) – 215 (1–7) 216 (1–2) – 217 (3) – 218 (4) – 219 (5–6) – 220 (7 und 8–19) – 221 (8–10) – 222 (11–13) – 223 (14–17) – 224 (18–19) – 237 (6–7) – 238 (8–9) – 254 (2) 258 (11) – 267 (1) – 278 (3) – 286 (5) – 311 (1) – 312 (3–4) – 322 (17) – 323 (19) – 325 (21)
BOLOGNA, R. Pinacoteca 90 (32) – 94 (36) – 122 (80)
BRESLAU, Schlesiaches Museum der bildenden Künste 253 (1)
BRÜSSEL, Sammlung des Herzogs von Arenberg 324 (20)
COBURG, Herzogl. Kunst- und Altertümersammlung auf der Veste 166 (18) – 167 (19) 174 (33) – 191 (67) – 192 (68)
COLMAR, Museum 224 (18)
DARMSTADT, Großherzogl. Museum 154 (6) – 155 (7) – 320 (15) – 322 (18)
DRESDEN, K. Kupferstichkabinett 75 (4–27) – 75 (4–5) – 76 (6–7) – 77 (8–10) – 78 (11–12) – 79 (13–14) – 80 (15–17) – 81 (18–19) – 82 (20–22) – 83 (23–24) – 84 (25–27) – 93 (35) – 99 (42–43) – 100 (44) – 101 (46) – 102 (48) – 103 (50) – 104 (52) – 115 (68–69) – 117 (73) – 120 (75) – 125 (87 a) – 128 (88) – 129 (90) – 130 (92 und 94) – 131 (95) – 132 (97) – 133 (99) – 151 (2) – 178 (39) – 179 (43) – 185 (56 c–e) – 196 (75) – 198 (80) – 201 (85) – 268 (4) – 269 (7) – 270 (8) – 272 (11) – 298 (2) – 301 (7) – 319 (14) – 332 (1) – 340 (3)
DRESDEN, Sammlung König Friedrich August II. 198 (80) – 299 (4)
FOSBURY MANOR bei Hungerford, Sammlung A. Huth 125 (87 b) – 163 (15)
FRANKFURT A. M., Städelsches Kunstinstitut 269 (5–6) – 278 (3)
GOTHA, Herzogl. Museum 124 (85)
KARLSRUHE, Großherzogl. Kunsthalle 72 (1) – 333 (3–4) – 334 (5–6) – 335 (7–8) – 336 (9)
KÖLN, Museum Wallraf-Richartz 313 (4 a)
KÖLN, Kunstgewerbemuseum 242 (14)
KOPENHAGEN, K. Kobberstiksamling 95 (38)
LONDON, British Museum 86 (28) – 87 (28 a) – 111 (63) – 150 (1) – 154 (5) – 157 (9 a) – 158 (10 a) – 257 (9) – 258 (9 a) – 261 (14) – 270 (8) – 271 (10) – 286 (5) – 297 (2) – 306 (6) – 311 (2) – 338 (1)
LONDON, Kings Library 303 (9)
LUZERN, Kloster Wesemlin 338 (1)

Digitized by Google

MILITSCH in Schlesien, Sammlung Graf Maltzan 101 (47) – 269 (6) – 272 (11)
MÜNCHEN, K. graphische Sammlung 95 (38 b) – 96 (39) – 112 (64) – 159 (11) – 160 (13) – 233 (2) – 240 (11) – 243 (16) – 244 (16 a) – 245 (17)
MÜNCHEN, K. Hof- und Staatsbibliothek 78 (12 a) – 80 (16 a) – 153 (4) – 156 (9) 157 (9 a) – 158 (10 a) – 164 (16) – 183 (51) – 196 (75) – 206 (86–87) – 245 (17) – 246 (18) – 247 (19) – 257 (8) – 259 (10)
MÜNCHEN, K. Universität 262 (16) – 296 (1)
NONNBERG bei Salzburg, Kloster 154 (5) – 277 (2)
NÜRNBERG, Germanisches National-Museum 91 (33) – 97 (40) – 103 (50) – 153 (4) – 158 (10 a) – 173 (31) – 241 (13) – 254 (3) – 255 (4–5) – 256 (6–7) – 257 (8) – 258 (9) – 285 (4) – 315 (7) – 316 (8–10)
OXFORD, University Galleries 74 (3) – 158 (10 a) – 242 (15) – 258 (9 b) – 261 (15) 284 (3) – 339 (2)
PADUA, Biblioteca del Seminaro 88 (29)
PARIS, Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts 238 (9)
PARIS, Bibliothèque nationale 86 (28) – 89 (30) – 94 (36) – 100 (45) – 101 (47) – 106 (53–54) – 107 (55–56) – 108 (57) – 110 (61) – 111 (62) – 113 (64 und 66) – 114 (67) – 115 (68) – 116 (70–71) – 117 (72) – 119 (74) – 120 (75–77) – 121 (78–79) – 122 (80) – 123 (81–83) – 124 (84–85) – 125 (86) – 128 (89) – 129 (91) – 130 (93) – 132 (96) – 133 (98 und 100) – 134 (101–102) – 135 (103–104) – 136 (105) – 137 (106) – 163 (15) – 166 (17) – 175 (34) – 185 (55 und 56 a–b) – 193 (69) – 201 (85) – 232 (1) – 234 (4) – 235 (5 a) – 247 (19–20) – 248 (20 a) – 276 (1) – 277 (2) – 278 (3) – 303 (9 a) – 315 (6) – 317 (11–12) – 318 (13) – 326 (22)
PARIS, Sammlung Dutuit 286 (5)
PARIS, Sammlung E. v. Rothschild 74 (3) – 114 (67) – 174 (32) – 185 (55) – 193 (70) – 194 (71) – 201 (85) – 260 (12) – 287 (1) – 272 (11) – 278 (3) – 287 (6) – 340 (3)
PRAG, Sammlung A. v. Lanna 102 (49)
ROM, Biblioteca Corsiniana 268 (3) – 270 (9)
STETTIN, Städtische Sammlung 88 (30)
STRASSBURG, Städtisches Kunstmuseum 216 (2 a)
WEIMAR, Großherzogl. Museum 247 (20)
WIEN, Albertina 72 (1) – 92 (34) – 104 (51) – 108 (57) – 110 (60) – 112 (64) – 125 (87 c) – 133 (98) – 175 (35) – 176 (36–37) – 177 (38) – 179 (43) – 180 (46) – 181 (47–48) – 182 (49) – 187 (58) – 188 (62) – 189 (64) – 190 (65) – 191 (66) – 196 (76) – 197 (78) – 198 (80–81) – 207 (88) – 272 (11) – 284 (3) – 300 (5) – 302 (8) – 333 (3)
WIEN, K. K. Hofbibliothek 93 (35) – 152 (3) – 156 (8) – 157 (10) – 159 (12) – 160 (12 a) – 168 (20) – 169 (21–22) – 170 (25–26) – 171 (27–28) – 172 (29–30) – 174 (32–33) – 175 (35) – 177 (38) – 178 (40 und 42) – 180 (44 und 46) – 181 (47) – 182 (50) – 183 (52–53) – 185 (55) – 186 (57) – 187 (59–60) – 188 (61) – 189 (63–64) – 190 (65) – 191 (67) – 193 (69) – 194 (71–72) – 195 (73–74) – 196 (77) – 197 (79) – 199 (82–83) – 200 (84) – 201 (85) – 234 (3) – 235 (5) – 239 (10) – 269 (7) – 276 (1) – 277 (2 und 2 a) – 278 (3) – 284 (2) – 299 (3 b)
WIEN, Sammlung des Fürsten v. Liechtenstein 94 (36) – 109 (59) – 240 (12)

Digitized by Google

ABKÜRZUNGEN

äuß. Einf. ..... äußere Einfassungslinie.
Aukt. ..... Auktinn.
Bl. ..... Blatt. — Blattgröße [1].
Bl.: Einf. ..... Höhe der Blattgröße zur Breite der Einfassungslinie [2].
c. ..... zirka.
Cat. ..... Catalogue.
Cop. ..... Copie [3].
Durchm. ..... Durchmesser.
Einf. ..... Einfassungslinie.
fortl. Nr. ..... fortlaufende Nummer.
geg. ..... gegenseitig.
Kat. ..... Katalog.
Kop. ..... Kopie [4].
Kreiseinf. ..... Kreiseinfassung.
N. F. ..... Neue Folge [5].
Ngr. ..... Neugroschen.
o. J. ..... ohne Jahr.
Perg. Hs. ..... Pergamenthandschrift.
Pl. ..... Planche. — Plate. — Plattengröße [6].
Pl.: Bl. ..... Höhe der Platten- zur Breite der Blattgröße [7].
r. ..... recto.
S. ..... Sammlung. — Seite.
Sgr. ..... Silbergroschen.
Sp. ..... Spalte.
SS. ..... Sammlungen.
Tlr. ..... Taler.
v. ..... verso.
Vitr. ..... Vitrine.
W. ..... Wasserzeichen.
I., II., III. ..... erster, zweiter, dritter Zustand.
‖ ..... Vertikalschraffierung.
= ..... Horizontalschraffierung.
\ ..... nach rechts geneigte Schraffierung.
/ ..... nach links geneigte Schraffierung.
: ..... zu [8].

[1] Bei Maßangaben. — [2] Umgekehrt: Einf.: Bl. — [3] Bei Zitaten aus englischen oder französischen Handbüchern. — [4] Bei Zitaten aus deutschen Handbüchern. — [5] Der Zeitschrift für bildende Kunst. — [6] Bei Maßangaben. — [7] Umgekehrt: Bl.: Pl. — [8] Bei Maßangaben. Die Höhe steht davor, die Breite dahinter.

Digitized by Google

ABKÜRZUNGEN VON LITERATURANGABEN

Anz. d. Germ. N.-M.	Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums. Nürnberg 1884 n. ff.
Anz. f. K. d. d. V.	Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. Organ des Germanischen Museums. Neue Folge. 1853—1883.
B.	Adam Bartsch, Le Peintre Graveur. 21 vols. Vienne, 1803—1821.
Bouchot	Henri Bouchot, Les deux cents Incunables xylographiques du Département des estampes. Paris 1903.
Briquet	C. M. Briquet. Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu' en 1600. 4 vols. Paris, Londres, Leipzig, Amsterdam, Rome, Madrid, Genève 1907.
Cat. Huth	The Huth Library. A Catalogue of the printed books, manuscripts, autograph letters, and engravings, collected by Henry Huth, with collations and bibliographical descriptions. 5 vols. London 1880.
Cat. Malcolm	Descriptive Catalogue of the Drawings by the old masters, forming the Collection of John Malcolm of Poltalloch, Esq. by J. C. Robinson. London 1869.
Chatto	William Andrew Chatto, Facts and Speculations of the origin and history of Playing Cards. London 1848.
Chronik f. v. K.	Chronik für vervielfältigende Kunst. Wien 1888—1890.
Cicognara, Memorie	Conte Leopoldo Cicognara, Memorie spettanti alla storia della calcografia. Prato 1831.
Courboin	François Courboin, Catalogue sommaire des gravures et lithographies composant la Réserve. 2 vols. Paris 1900—1901.
Dodgson, Cat.	Campbell Dodgson, Catalogue of early German and Flemish woodcuts preserved in the Department of prints and drawings in the British Museum. vol. I. London 1903.
Duchesne, Voyage	Ducheane aîné, Voyage d'un Iconophile. Paris 1834.
Evans, Add. n.	A. E. Evans & Sons, Additional notes to „Le Peintre Graveur" of Bartsch. London 1857.
Fagan	Louis Fagan, Collectors' Marks. London 1883.

Digitized by Google

Pr. v. B.	Friedrich v. Bartsch, Die Kupferstichsammlung der k. k. Hofbibliothek in Wien. Wien 1854.
Gaz. d. B.-A.	Gazette des Beaux-Arts. Paris 1859 u. ff.
Geisberg	Max Geisberg, Verzeichnis der Kupferstiche Israhels van Meckenem † 1503. Straßburg 1905.
Geisberg, Kartenspiel	Max Geisberg, Das älteste gestochene deutsche Kartenspiel vom Meister der Spielkarten (vor 1446). Straßburg 1905.
Geisberg, Meckenem	Vergl. Geisberg.
H., N. N.	Carl Heinrich v. Heinecken, Neue Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen. I. Teil. Dresden und Leipzig 1786.
Jahrb.	Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen. Berlin 1880 u. ff.
I. Ch. G.	Internationale Chalkographische Gesellschaft. Berlin, London, Paris 1886–1897.
Jeux de cartes	Jeux de cartes tarots et de cartes numérales du quatorzième au dix-huitième siècle. Paris 1844.
Kat. des Germ. M.	Max Lehrs, Katalog der im germanischen Museum befindlichen deutschen Kupferstiche des XV. Jahrhunderts. Nürnberg 1887.
Kat. Felix	A. v. Eye und P. E. Börner, Die Kunstsammlung von Eugen Felix in Leipzig. Katalog. Leipzig 1880.
Klinkhamer	H.-A. Klinkhamer, Les estampes indécrites du Musée d'Amsterdam. Bruxelles 1857 [1].
Kunstblatt	Deutsches Kunstblatt, herausgegeben von Friedrich Eggers. Leipzig 1850–1858 [2].
Kunstfreund	Der Kunstfreund. Berlin 1885.
L.	Lehrs [3].
L., Kat.	Vergl. Kat. des Germ. M.
L., M. d. L.	Max Lehrs, Der Meister der Liebesgärten. Dresden 1893.
L., M. m. d. B.	Max Lehrs, Der Meister mit den Bandrollen. Dresden 1886.
L., Sp.	Max Lehrs, Die ältesten deutschen Spielkarten des Königlichen Kupferstichcabinets zu Dresden. Dresden (1885).
L., Spielk. d. E S	Max Lehrs, Die Spielkarten des Meisters E S 1466 in heliographischen Nachbildungen. (Erste außer-

[1] Extrait de la Revue universelle des arts VIII. p. 323.

[2] Fortsetzung des Kunstblattes, redigiert von Ludwig Schorn. Stuttgart und Tübingen, 1820–1849.

[3] Bei Zitaten aus Zeitschriften.

Digitized by Google

ordentliche Publikation der Internationalen Chalkographischen Gesellschaft.) Berlin 1891.

Meyer, K.-L. ..... Julius Meyer, Allgemeines Künstler-Lexikon. Bd. I—III. Leipzig 1872—1885.

Mitteilungen d. G. f. v. K. ..... Mitteilungen der Gesellschaft für vervielf. Kunst. (Beilage der Graphischen Künste.) Wien 1896 u. ff.

Muther, Bücherillustration ..... Richard Muther, Die deutsche Bücherillustration der Gothik und Frührenaissance (1460—1530). 2 Bde. München & Leipzig 1884.

Naum. Arch. ..... Archiv für die zeichnenden Künste, herausgegeben von Robert Naumann etc. Leipzig 1855—1870.

N. B. d. sch. W. ..... Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften ond der freyen Künste. Leipzig 1765—1795.

Neumayr ..... A. Neumayr, Saggio di sceltissime stampe etc. Padova 1808.

N., K.-L. ..... G. K. Nagler, Neues allgemeines Künstler-Lexicon. 22 Bde. München 1835—1852.

N., Mon. ..... G. K. Nagler, Die Monogrammisten. 5 Bde. München 1858—1879.

P. ..... J. D. Passavant, Le Peintre-Graveur. 6 vols. Leipsic 1860—1864.

Pauli ..... Gustav Pauli, Hans Sebald Beham. Ein kritisches Verzeichniss seiner Kupferstiche, Radirungen und Holzschnitte. Straßburg 1901.

v. Quandt, Verz. ..... Johann Gottlob v. Quandt, Verzeichniss meiner Kupferstichsammlung. Leipzig 1853.

R.-D. ..... Robert-Dumesnil, Le Peintre-Graveur français. 11 vols. Paris 1835—1871.

Renouvier ..... Jules Renouvier, Histoire de l'origine et des progrès de la gravure dans les Pays-Bas et en Allemagne, jusqu'à la fin du quinzième siècle. Bruxelles 1860.

Renouvier, Des types ..... Jules Renouvier, Des types et des manières des maîtres graveurs. XVe siècle. Montpellier 1853.

Rep. ..... Repertorium für Kunstwissenschaft redigiert von Franz Schestag. Stuttgart 1878 u. ff.

Schmidt, Inkunabeln ..... Wilhelm Schmidt, die Inkunabeln des Kupferstichs im Kgl. Kabinet zu München. München 1887.

Schreiber ..... W. L. Schreiber, Manual de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XVe siècle. 8 vols. Berlin 1891—1902[1].

[1] Bd. V noch nicht erschienen.

Digitized by Google

Soldan	Die frühesten und seltensten Denkmale des Holz- und Metallschnittes aus dem vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert nach den Originalen im k. Kupferstichkabinet und in der k. Hof- und Staatsbibliothek in München durch Lichtdruck als Facsimiles reproducirt. Mit erläuterndem Text herausgegeben von Dr. M. (sic!) Schmidt[1]. Nürnberg, Soldan (1883).
Waagen, Treasures	Waagen, Treasures of art in Great Britain. 3 vols. London 1854.
Wessely	J. E. Wessely, Die Kupferstich-Sammlung der Königlichen Museen in Berlin. Leipzig 1875.
Willshire, Cat.	William Hughes Willshire, A descriptive Catalogue of early prints in the British Museum. 2 vols. London 1879–1883.
Willshire, Pl. C.	William Hughes Willshire, A descriptive Catalogue of Playing and other Cards in the British Museum. London 1876.
Wilson	A Catalogue raisonné of the select Collection of engravings of an Amateur[2]. London 1828.
W. u. Z.	T. O. Weigel und Ad. Zestermann, Die Anfänge der Druckerkunst in Bild und Schrift. 2 Bde. Leipzig 1866.
Zani	Pietro Zani, Enciclopedia metodica critico ragionata delle Belle Arti. 28 vols. Parma 1819–1822.
Z. f. B.	Zeitschrift für Bücherfreunde. Monatshefte für Bibliophilie und verwandte Interessen, herausgegeben von Fedor von Zobeltitz. Bielefeld und Leipzig 1897 u. ff.
Z. f. b. K.	Zeitschrift für bildende Kunst, herausgegeben von Carl von Lützow. Leipzig 1866 u. ff.
Z. f. chr. K.	Zeitschrift für christliche Kunst, herausgegeben von Alexander Schnütgen. Düsseldorf 1888 u. ff.

[1] Der Text ist natürlich von Wilhelm Schmidt.
[2] T. Wilson.

Digitized by Google

WASSERZEICHEN

Anker mit Kreuz ..... Schule des Meisters der Spielkarten[1]. — 171 (27) — 189 (64) — 194 (71, 72) — 195 (73) — 199 (82) — 201 (85)

Baselstab ..... Der Meister von 1446. — 216 (1) — 219 (5)

Dame ..... Der Meister des Todes Mariae. — 286 (5)

Doppeladler, Österreichischer ..... Schule des Meisters der Spielkarten[2]. — 174 (33)

E, Gotisches mit griechischem Kreuz. Schule des Meisters der Spielkarten[1]. — 180 (46)

Hund ..... Der Meister der Spielkarten. — 90 (32)

Krone ..... Der Meister der Spielkarten. — 100 (44) — 115 (68) — 128 (89) — 133 (98)
Schule des Meisters der Spielkarten. — 166 (18)

Lilienwappen ..... Schule des Meisters der Spielkarten[1]. 182 (49) — 193 (69)

Ochse ..... Der Meister der Spielkarten. — 116 (71) — 119 (74) — 130 (92)

Ochsenkopf ..... Der Meister des Todes Mariae. — 286 (5)
Der Meister des Kalvarienberges. — 300 (5) — 303 (9)

Ochsenkopf, Großer ..... Der Meister der Spielkarten. — 100 (45)

Ochsenkopf, Großer mit breiter Stange und siebenblättriger Blume ..... Der Meister der Liebesgärten. — 325 (21)

Ochsenkopf, Kleiner mit Stange und Stern ..... Der Meister der Spielkarten. — 96 (39)
Der Meister von 1462. — 243 (16)
Der Meister des Johannes Baptista. — 272 (11)[3]
Der Meister der Liebesgärten. — 315 (6, 7)

p, Gotisches ..... Schule des Meisters der Spielkarten[1]. — 176 (36) — 191 (66)

p, Gotisches mit Blume ..... Schule des Meisters der Spielkarten[1]. — 174 (32) — 185 (55) — 193 (69) — 198 (81) — 201 (85) — 322 (18)

p, Gotisches mit Blume an kurzem Stiel ..... Schule des Meisters der Spielkarten[1]. — 174 (32)

Schere ..... Der Meister von 1462. — 240 (11)
Der Meister des Todes Mariae. — 285 (4)

Sonne, Flammende ..... Der Meister des Todes Mariae. — 284 (2)
Der Meister des Kalvarienberges. — 301 (7)

[1] Nur in den von Israhel van Meckenem retuschierten, späteren Abdrücken.
[2] Neuerer Abdruck.
[3] In 3 Exemplaren.

Digitized by Google

Stern, Flammender ..... Schule des Meisters der Spielkarten[1]. — 181 (48)
Wage im Kreis ..... Schule des Meisters der Spielkarten. — 160 (13)
Der Meister des heiligen Wolfgang. — 276 (1)
Wappen, Großes bekröntes mit Schräghalken und angehängtem B B[2] .... Anonym. — 339 (2)
Weintraube mit Mittelstiel ..... Der Meister der Spielkarten. — 94 (36)
Schule des Meisters der Spielkarten. — 162 (14)
Der Meister der Nürnberger Passion. — 257 (9)
Weintraube ohne Mittelstiel ..... Der Meister der Spielkarten. — 88 (29)

Fragmente: Kreuz, 51 mm. hoch[3] .... Schule des Meisters der Spielkarten. — 159 (11)
Mondsichel ..... Der Meister der Spielkarten. — 130 (94)
Unbestimmbar ..... Der Meister der Spielkarten — 72 (1)
Der Meister von 1462. — 234 (3, 4)
Der Meister der Nürnberger Passion. — 257 (8)
Der Meister des Johannes Baptista. — 269 (7)
Undeutlich: ..... Der Meister des Todes Mariae. — 287 (6)
Der Meister der Liebesgärten. — 317 (12)
Der Meister des Bileam. — 335 (8)

[1] Späterer, von Israhel van Meckenem retuschierter Abdruck.
[2] Der Schild hat bereits Renaissanceformen. Neuerer Abdruck.
[3] Wahrscheinlich von einem Ochsenkopf oder Dreiberg.

Digitized by Google

VERZEICHNIS
DER ABGEBILDETEN WASSERZEICHEN

Digitized by Google

Anker mit Kreuz (Fragment) ..... Schule des Meisters der Spielkarten — 199 (82) Wien, H. Fig. 1
194 (72) Wien, H. „ 2
189 (64) Wien, H. „ 3
194 (73) Wien, H. „ 4
193 (71) Paris, S. v. Rothschild. „ 5
200 (85) Paris, S. v. Rothschild. „ 6

Baselstab (Fragment) ..... Der Meister von 1446 — 215 (1) Berlin. „ 7
218 (5) Berlin. „ 8

Dame (Fragmeot) ..... Der Meister des Todes Mariae — 285 (5) Berlin. „ 9

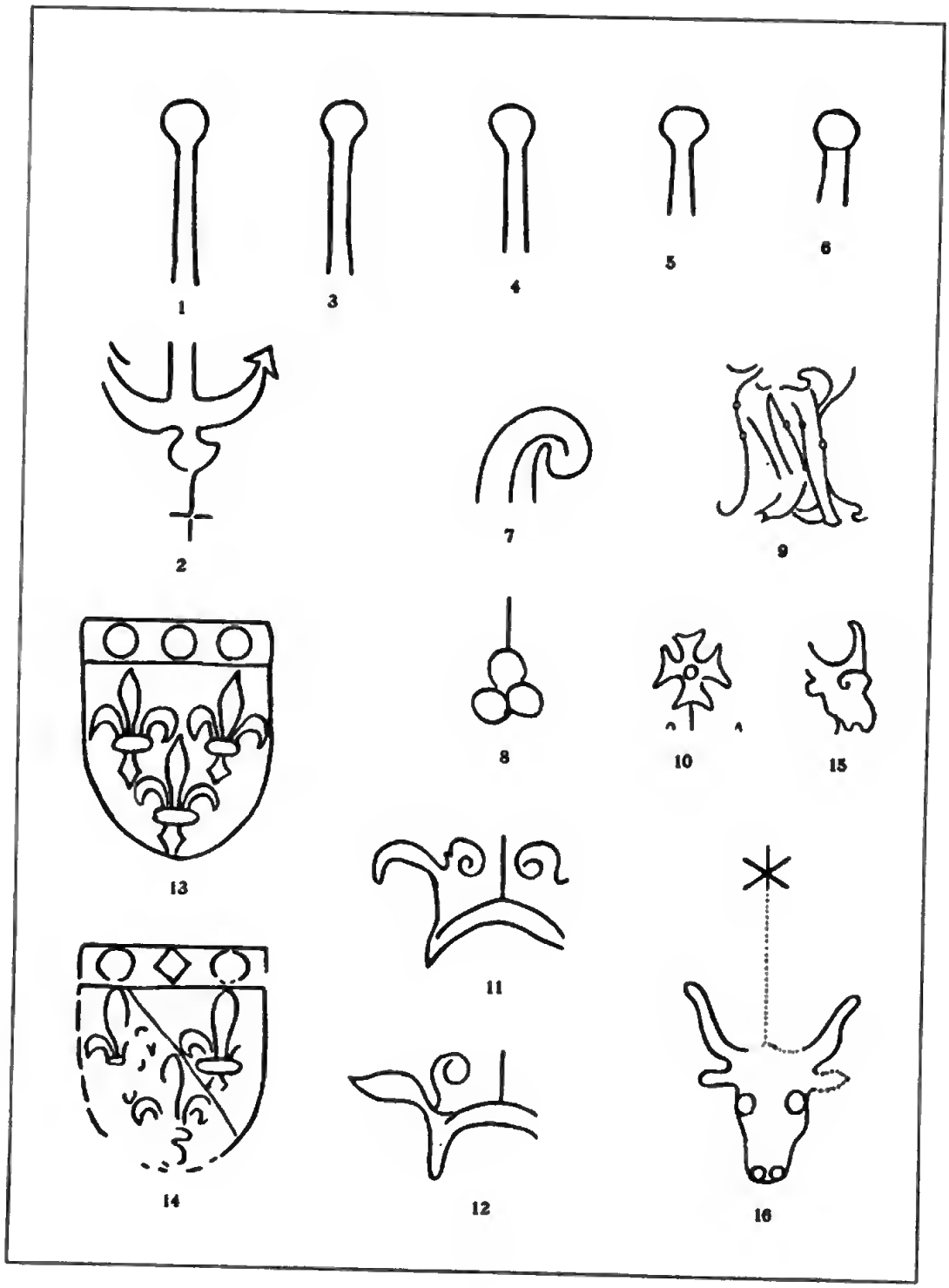
E, Gotisches mit griechischem Kreuz (Fragment) ..... Schule des Meisters der Spielkarten — 180 (46) Wien, A. „ 10

Krone (Fragment) ..... Der Meister der Spielkarten — 99 (44) Dresden. „ 11
Schule des Meisters der Spielkarten — 166 (18) Coburg. „ 12

Lilienwappen ..... Schule des Meisters der Spielkarten — 192 (69) Berlin. „ 13
181 (49) Wien, A. „ 14

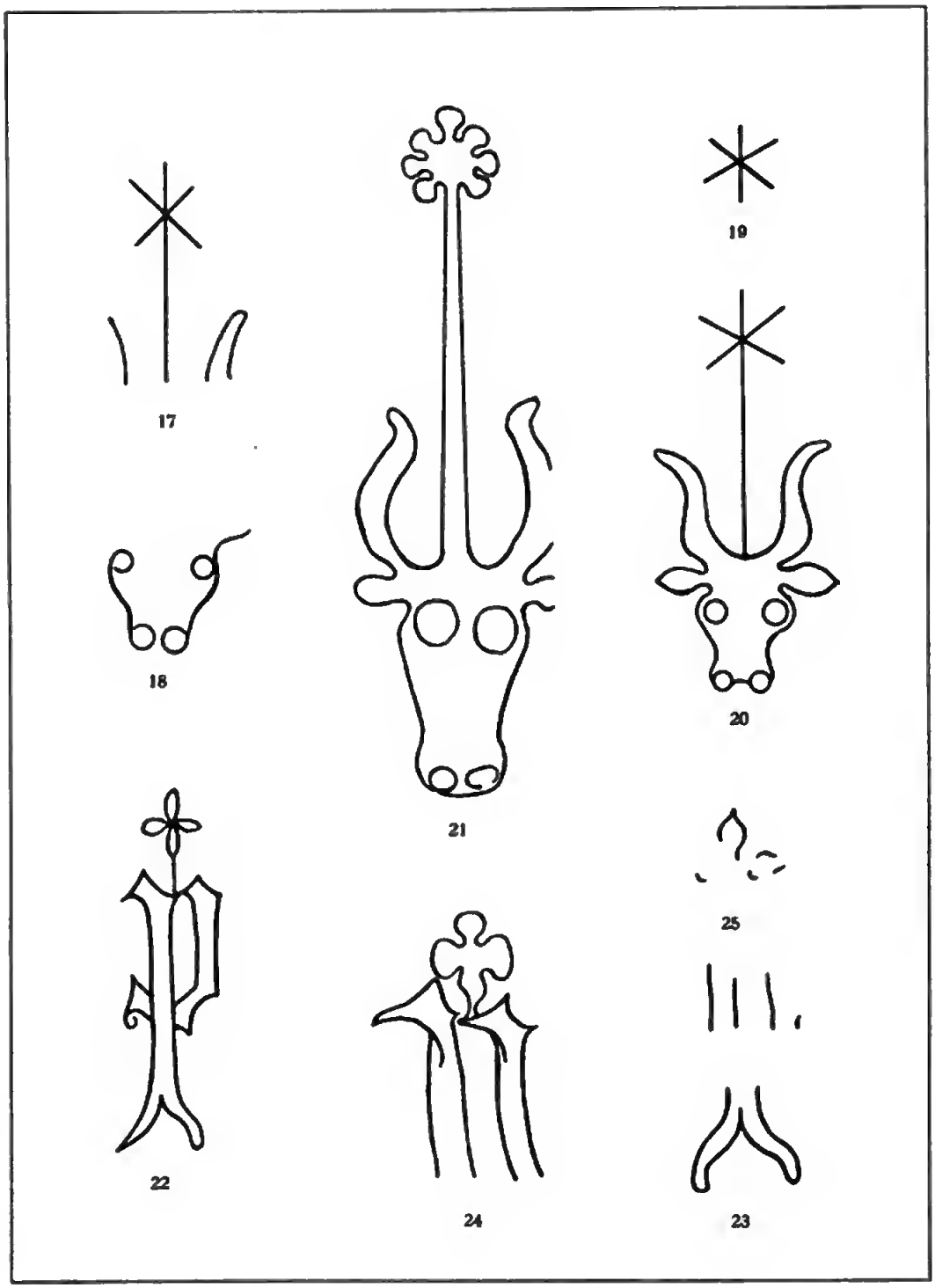
Ochse (Fragment) ..... Der Meister der Spielkarten — 129 (92) Dresden. „ 15

Ochsenkopf, Kleiner mit Stange und Stern .. Der Meister des Johannes Baptista — 272 (11) Wien, A. „ 16


1
3
4
5
6
2
7
9
8
10
15
13
11
14
12
16

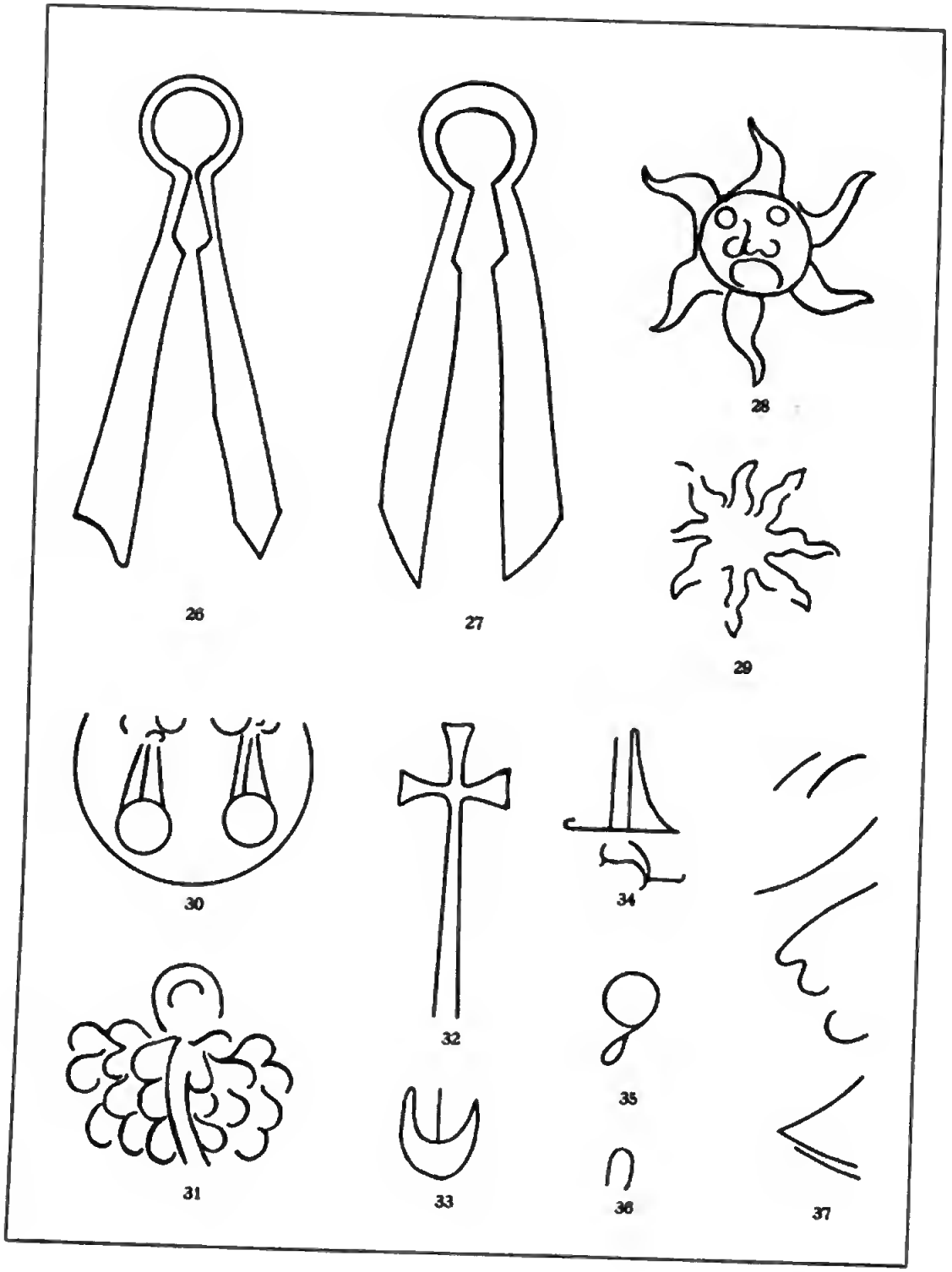
Ochsenkopf, Kleiner mit Stange und Stern (Fragment)	Der Meister der Liebesgärten — 315 (7) Nürnberg.	Fig. 17
(Fragment)	Der Meister der Spielkarten — 129 (90) Dresden.	„ 18
(Fragment)	Der Meister von 1462 — 243 (16) München.	„ 19
	Der Meister der Spielkarten — 95 (39) München.	„ 20
Ochsenkopf, Großer mit breiter Stange und siebenblättriger Blume	Der Meister der Liebesgärten — 324 (21) Berlin	„ 21
„ Gotisches mit Blume	Schule des Meisters der Spielkarten. — 198 (81) Wien, A.	„ 22
(Fragment)	190 (66) Wien, A.	„ 23
(Fragment)	173 (32) Paris, S. v. Rothschild.	„ 24
(Fragment)	Der Meister der Liebesgärten — 322 (18) Darmstadt.	„ 25

Digitized by Google


17
18
21
19
20
25
22
24
23

Schere	Der Meister ven 1462 — 239 (11) München.	Fig. 26
	Der Meister des Todes Mariae — 284 (4) Nürnberg.	„ 27
Sonne, Flammende	Der Meister des Kalvarienberges — 301 (7) Dresden.	„ 28
Stern, Flammender	Schule des Meisters der Spielkarten — 181 (48) Wien, A.	„ 29
Wage im Kreis	Schule des Meisters der Spielkarten — 160 (13) München.	„ 30
Weintraube mit Mittelstiel (Fragment)	Der Meister der Spielkarten — 93 (36) Wien, S. Liechtenstein.	„ 31
Fragmente: Kreuz	Schule des Meisters der Spielkarten — 158 (11) München	„ 32
Mondsichel	Der Meister der Spielkarten — 130 (94) Dresden.	„ 33
Unbestimmbar	Der Meister der Spielkarten — 72 (1) Wien, A.	„ 34
	Der Meister des Johannes Baptista — 269 (7) Dresden.	„ 35
	Der Meister der Nürnberger Passien — 256 (8) München.	„ 36
	Der Meister von 1462 — 233 (3)	„ 37

Digitized by Google


26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37

NACHTRÄGE UND BERICHTIGUNGEN

Seite 6, Zeile 9. Statt „unter dem“ lies: „unter den“.
„ 59, „ 16. Statt „dem Antonius-Feuer“ lies: „der bekrönten Sonne“.
„ 77, „ 13. Statt „Simon“ lies: „Simeon“.
„ 92, „ 10. Statt „übergegangene“ lies: „übergangene“.
„ 118, „ 4. von unten. Statt „auf linken Seite“ lies: „auf der linken Seite“.
„ 142, „ 24. Streiche: „Coburg“. (Vergl. S. 192, Nr. 68.)
„ 203, „ 5. Statt „9“ lies: „8“.
„ 221, Anm. 2. Ein Abdruck auf Papier mit dem Wasserzeichen der hohen Krone wurde im April 1849 auf R. Weigels Auktion in Leipzig als neuerer Abdruck einer alten Kopie des Paulus vom Meister •𝔊•𝔇• B. VI. 23. 61. für 7 Ngr. verkauft und tauchte 1907 bei der Auktion Hupp und Mayer in München als gegenseitige Kopie nach demselben Stich wieder auf. Er gelangte im Januar 1908 als Geschenk des Käufers, Major Seuffert, an das Berliner Kabinett.

Digitized by Google

MAX LEHRS

GESCHICHTE UND KRITISCHER KATALOG DES DEUTSCHEN, NIEDERLÄNDISCHEN UND FRANZÖSISCHEN KUPFERSTICHS IM XV. JAHRHUNDERT

BAND I

WIEN 1908
GESELLSCHAFT FÜR VERVIELFÄLTIGENDE KUNST

Digitized by Google

Princeton University Library
32101 080156175

This Book is Due

Princeton University Library
32101 080156175

This Book is Due

Princeton University Library
32101 080156175

32101 080156175